

ABU ABDO ALBAGL

أنتيجونة



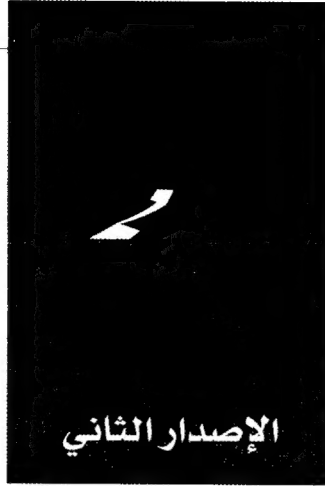
تأليف: سوفوكل

ترجمة وتقديم: د. علي حافظ

دراسة: أ. د. محمد شيحة

العدد 364

مارس 2013



أنتيجونة

تأليف: سوفوكليس

ترجمة وتقديم: د. علي حافظ

دراسة: أ. د. محمد شيحة

عن المسرح العالمي

تصدر كل شهرين عن
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
دولة الكويت

المشرف العام:
م. علي حسين اليوحة

مستشار التحرير:
د. حسين عبدالله المسلم

هيئة التحرير:
د. إلهام عبدالله الشلال
د. عادل سالم المالك
أ. سليمان يحيى البسام
أ. فيصل إبراهيم العميري
مدير التحرير: عبدالعزيز سعود المرزوق

almasrahalaalami@yahoo.com
almasrahalaalami@gmail.com

www.kuwaitculture.org

أنتجونة

ISBN 978-99906-0-383-5

رقم البيع (٥٥٥/٢٠٠٦)

أنتيجونة

تأليف: سوفوكل

ترجمة وتقديم: د. علي حافظ

دراسة: أ. د. محمد شيحة

1. The first part of the document is a header section containing the title and the author's name.

2. The second part of the document is a list of references, which includes the names of the authors and the titles of the works.

3. The third part of the document is a list of figures, which includes the names of the figures and the titles of the works.

4. The fourth part of the document is a list of tables, which includes the names of the tables and the titles of the works.

5. The fifth part of the document is a list of appendices, which includes the names of the appendices and the titles of the works.

6. The sixth part of the document is a list of footnotes, which includes the names of the footnotes and the titles of the works.

7. The seventh part of the document is a list of references, which includes the names of the authors and the titles of the works.

8. The eighth part of the document is a list of figures, which includes the names of the figures and the titles of the works.

9. The ninth part of the document is a list of tables, which includes the names of the tables and the titles of the works.

10. The tenth part of the document is a list of appendices, which includes the names of the appendices and the titles of the works.

11. The eleventh part of the document is a list of footnotes, which includes the names of the footnotes and the titles of the works.

12. The twelfth part of the document is a list of references, which includes the names of the authors and the titles of the works.

13. The thirteenth part of the document is a list of figures, which includes the names of the figures and the titles of the works.

14. The fourteenth part of the document is a list of tables, which includes the names of the tables and the titles of the works.

15. The fifteenth part of the document is a list of appendices, which includes the names of the appendices and the titles of the works.

16. The sixteenth part of the document is a list of footnotes, which includes the names of the footnotes and the titles of the works.

العنوان الأصلي للمسرحية

Historique de

Antigone

by: SOPHOCLE



الفهرس

الموضوع	رقم الصفحة
مقدمة المترجم	9
أنتيجونة بين رؤى جان أنوي الوردية والسوداء بقلم أ.د. محمد شيحة	29
أثر التراث الإغريقي في إبداع جان كوكتو 1889-1963.. «أنتيجونة نموذجا» بقلم أ.د. محمد شيحة	58
أنتيجونة	92

1. The first part of the document is a title page, which includes the title, author, and date.

2. The second part of the document is a table of contents, which lists the chapters and their corresponding page numbers.

3. The third part of the document is a list of references, which includes the names of the authors and the titles of the works cited.

4. The fourth part of the document is a conclusion, which summarizes the main findings of the study.



مقدمة بقلم المترجم لمسرحية أنتيجونة

1 - تمثال أنتيجونة:

من يستطيع أن يصوغ من فكرة العدالة تمثالا تشهده الأبصار ويسمع التمثال موسيقى العدالة وحقيقتها وعقباها...؟ ذلك الذي فعله سوفوكل بما صاغ من تمثال أنتيجونة.. وحمل تمثالها معنى البر والتقوى والعدل وكان آية قاطعة على فساد حكم الاستبداد بالرأي والتفرد في الحكم ولو كان بريئا من تيه الظلم والبغي كيف أقام سوفوكل تمثال العدالة الذي يبدو إماما مقدسا صادقا أبديا إذا بنى التمثال من فكرة أنتيجونة ومن إيمانها؟ كل عقبة كمحك الذهب تبدي معدن الفكرة وتصفيها من حجبها. وفكرة الأساطير محجبة كمفكرة نبوءة المعابد لا بد أن نلج في أسرارها حتى نجد مكنونها. واختيار أنتيجونة بنت أوديب للجهر بآية العدالة الإلهية ليس فيها حجاب من مجاهل الأساطير وإنما هي نبع صاف كشمس الجمال والخير، وهي من خلق فكرة سوفوكل الحية الخالدة... وخلق الفن الذي ينبع من نبع إلهي صاف يسير. وحسب أثينا شرفا يرفع ذكرها في العالمين أن تبلغ هذه السموات من آيات العدل والخير.. ومن يقرأ أنتيجونة لا يجد شاعرا أو فنانا يرسم ملامح ظاهرة لفتاة في وضع من الأوضاع، وكل ما وجد الفن هو تصوير قلبها ودينها وبرها ومبادئها التي سمت إلى مثل الله الأعلى ولم يبشع الشاعر الرأي المستبد ولم يأمر بالمعروف وينهى عن المنكر - وإنما صفت فكرة الخصمين كل يبصر فكرته من حيث يبصر مثله الأعلى، حتى إذا تمت آية التمثال اسمع موسيقى الصدق والعدل، ولا يأتي الباطل والقصور فنه في ناحية من النواحي.



مات أوديب فتقاتل ولداه على الملك فقتل أحدهما الآخر وآل ملك طيبة إلى كريبون فرأى أن يمجد بعد الموت أحد ولدي أوديب الذي دافع عن طيبة وأن يعاقب بعد الموت من جاء بجيش من أرجوس ليحارب به طيبة، وحكم ألا يمجد ميتا ولا يدفن ويبقى فريسة للكلاب والطير وبقي من نسل أوديب بنتان «أنتيجونة وإسمينة» فلم تطق أنتيجونة أن يلقى أخوها هذا المصير الذي يشرد روحه ويغضب آلهة الآخرة وهو عار لا تحتمله أنتيجونة بين موجات البلايا التي تكسرت على حياتها منذ مات أبوها، وقتلت أمها، وتقاتل أخوها.. فصورها كالفكرة التي لا تبصر إلا إرادتها الصريحة التي لا تنثني لقوة دون قوة الله ولا تطيع منطلقا إلا ما تمليه إرادة الله ولا تضرع ولا تفزع من شيء إلا من العار.. وأخلاقها وآدابها من صميم دين معابد العدل فهي متصلة بالآلهة متصلة بأرواح الخالدين وسمت إلى سماء الشرف والبطولة.. فهي، لا تهجع الليل، وتوقظ أختها في جوف الليل عسى أن تنهض فتؤدي ما بقي لها في الحياة من حق مقدس.

ولكن إسمينة تخاف سطوة الحكم وتخاف عجزها لأنها فتاة لا قوة لها لمغالبة الرجال، ومن يفعل ما لا طاقة له به فإنما يرتكب الشطط ولكن تخاذل إسمينة لا يزيد أنتيجونة إلا عزما.

أراد سوفوكل أن يفصح عن فكرة سبقه إليها قوم آخرون - كقول فيثاغور «إن الله وحده هو الفيلسوف أما الإنسان فنظره قاصر»، وتولت أنتيجونة إن تفصح عن علم الله الذي لا تحده الأماد. وتمثال أنتيجونة تمثال حقيقة أبدية تتجلى في عمر الزمان كلما سلطت القوة بأسها على الحق وكلما افتقر السر بلابل الطير التي تسبح بذكر الله.. وليست أنتيجونة تصوير صورة عارضة ولا صيحة مثيرة في تياترو لا تلبث أن تنقشع، ولكنها كانت



دين القديسين من أولياء الله والعدل الذين حاربوا عنت الجور والبطش...
وأفصح من أفصح عن فكرتها بعد سوفوكل أرباب العدل والحرية في أثينا
كسقراط وديموستين وتتجلى فكرة أنتيجونة بالنقيض الذي يكرهها ويعاقبها
كفكرة كريون.

يأمر كريون بأحد ولدي أوديب «أتيوكل» أن يمجد بعد موته تمجيد
الأبطال لأنه دافع عن الوطن وأمر بأخيه «بولينيس» ألا يمجد في الموتى
ويحرم البكاء عليه والدفن وأن يلقي في العراء فريسة للطير والكلاب وقد
أمر كريون بذلك وهو مؤمن أنه أحسن صنعا.

«التيраниّة» في أثينا ترمي بالموت من يعصي قوانينها ومن يثور عليها..
وكانت سيفاً بتارا في أيدي زعماء الديموقراطية أشباه كليون الذي أمر
بإعدام ميتيلين لأنها ثارت على أثينا وأعدموا جزيرة ميلوس لأنها لم تحمل
دليلة سلطان الأثينيين، ولكن سوفوكل أثبت في أنتيجونة أن القتل لا يمنع
الإنسان من أداء القوانين الأزلية الإلهية التي لا تغلب، وأثبت توسيديد
تفصيلاً أن القتل لم يمنع الإنسان من النهوض لعصيان القوانين الجائرة
ويلقى الإنسان الموت.. بقوة الأمانى والآمال وطلباً لكسب ما حرم الإنسان
منه - بين سوفوكل وتوسيديد أواصر قرابة في أعماق الفكرة وهي أن
الإنسان لقي الموت راضياً بإغراء الأمانى وحب الكسب، وخطبة ديودوتوس
في الدفاع عن الميتيلينيين وإنقاذهم من الإعدام الذي حكمت عليهم به أثينا
بزعماء كليون كان مجداً وتاجاً توج به ديودوتوس جبين أمته وكان جديراً
بالخلود في معبد الجمال والحكمة.. ولا يخرجنا من أنتيجونة سوفوكل إلى
كاتب تاريخ أثينا حينئذ إلا شبه قريب من منطق سوفوكل ومنطق توسيديد..
في النظر إلى الأسباب التي تدفع الإنسان إلى أن يثور على ما يراه به من



الخسف، ولا يبالي بالموت - الأمانى وما تصور للمحروم من نعمة الحرية والآمال التي تصوره قابضا على ما يتمنى من شيء، وهاتان القوتان أشد قوة من رهبة الموت. والشبه قريب بين سوفوكل وتوسيديد. إن أثينا رغم الديماجوجية والمساواة والإيمان المنبث بين العامة وحكامهم بأن التيرانية هي القانون الطبيعي الذي مكن للقوي من أعناق الضعيف - وذهبت بهم هذه التيرانية في كل مذهب فتفوا من المدينة أبطالها وتسلطوا بالجور والموت على حلفائهم، وكلما ناهضهم مناهض معارض اتهموه بأنه يعارض بمال كسبه خفاء واتهم أصحاب الرأي بالرشوة مثلما يتهم كريون وأوديب في تراجيدية سوفوكل كل معارض.. والثانية أن عقاب الموت لا يرد الإنسان عن مناهضة القوانين الظالمة الفاسدة.

2- حول مسرحية أنتيجونة:

دخلت أنتيجونة فقه العدل من أعز أبوابه، أي من أرهف بيان الموسيقى المعجزة وحملت في طياتها الإقناع اليسير وأصبحت مثلا تتلوه مدارس الفقه والعدل في كل صوب وصارت حكمتها مثلا:

«الحق الصارم ظلم صارم»

فمن استبد بحكم أو بقانون فعاقبته أن يزول بعدما يذهب الدهر بقوته..

الأقدون يقولون إن الأثينيين حينما سمعوا أنتيجونة اختاروا سوفوكل قائدا بين قواد أسطولهم في حملة ساموس واعتمد المؤرخون على هذه العبارة، وقالوا: إن أنتيجونة مثلت عام 441 ق. م. وأن تراجيدية سوفوكل



حظيت بنجاح عام لدى الأثينيين عامة.. وحسبك من كل هذه العبارة أن تتظر فيمن بلغنا من أعلام الأثينيين الذين بلغوا ذروة البيان والحكمة، فإذا أحب أفلاطون أن يصور موت سقراط.. اتخذ من سوفوكل ومن أنتيجونة أسوة.. وبتلو أرسطو من قول أنتيجونة تعريف العدل الذي لم يكتب وهو معين أكبر من كل نص مكتوب، ويبدئ سيسرو ويعيد في حكمة أنتيجونة، وكانت ترجمته sum mum jus sum mam fusia أصدق ترجمة لحكمة سوفوكل. وأبعد من ذلك أن الذين فرضت عليهم مقاديرهم أن يموتوا في سبيل الله والوطن والحق والعدل، قد وقفوا في وجه الأحداث بدين كدين أنتيجونة، فشابه موت سقراط وموت ديموستين موت أنتيجونة، وليس الشبه شبها لفظيا كالذي تردده الكتب دائما وإنما هو شبه في الحياة والموت لأنه مستمد من تهذيب واحد ومن دين واحد... وما أشبه رسالة سقراط برسالة سوفوكل.

وسقراط مثل سوفوكل وأنتيجونة إنما يطيع الله في موته وحياته ولا يبالي بعدئذ بما يصيبه، وهذه التقوى ميراث منحدر من دين العدل بينه سوفوكل في بيان أنتيجونة.

فبطولة أنتيجونة نبعت من نبع قديم في عبادة الأبطال الذين شبوا على دين العدل والتقوى، وهي تعارض السيل الذي جاءت به مدنية حديثة قائمة على علم جديد بني على ظاهر خلاب من حكم حواس الإنسان.. فأحب الإنسان المال حبا جما، وأسلمه حب المال إلى حب التسلط.. وعميت حواسه عن إدراك الحقيقة الأزلية التي تتكشف حكمتها لمن جريت عليه تجربة الأيام والليالي، وتفسر ذلك إذا بلغنا طرفا من أسرار الإنسان الذي كتبت له أنتيجونة في القرن الخامس قبل الميلاد.

هل من سبيل إلى تحديد تاريخ أنتيجونة اعتمادا على شبه لفظي بين قول كريون في أنتيجونة (جزء من يعصي أمري الموت).. لكن الأمل والريح كثيرا ما يلقيان بالإنسان إلى التهلكة، وبين قول ديودوتوس: بأن الآمال والريح يدفعان إلى الثورة التي لا تهاب الموت.

هنالك عبارة في أنتيجونة تشير إلى المدائن التي ترك كريون رفات أبنائها نهبا للكلاب والطير.. ففي أي زمان في تاريخ أثينا أيام سوفوكل ترك الموتى في العراء نهبا للكلاب والطير؟ لا نعرف حادثة بالتحديد ولن نعتقد أن ديودوتوس أنقذ الأثينيين من أن يترددوا في هذه الجريمة في ميتيلين.. فقد رأوا وهم غضبي تثيرهم خطابة كليون أن يعرضوا رجال ميتيلين على السيف ثم يبيعوا النساء والأطفال عبيدا ولو أنهم فعلوا ذلك لتركوا قتلاهم هملا في العراء لا تمتد إليهم يد لتدفنهم.. ولم يلبثوا بعدئذ إلا قليلا حتى قاتلوا جزيرة ميلوس بغير ذنب إلا أنهم أقل قوة من الأثينيين ومنطق الأثينيين إذن كان منطق القوة فالناس لا يحكمون بالعدل والقانون إلا حين تتساوى قوتهم وضعفهم أما إن اختلفت قوتهم فللقوي ما بدا له وما على الضعفاء إلا أن يطيعوا.

أو لم تردد إسمينة هذا المبدأ لتنتي به إرادة أنتيجونة؟

إسمينة: فأني بلاء نلقى إن عصينا ما ينهى عنه حاكم بأمره أو نبذنا سلطانه. وسنرى شبها بين قول كريون لابنه في أنتيجونة:

كريون: هل تأمرنا المدينة بما نفعل؟

هايمون: ألا تراك تتكلم كما يتكلم الغر الصغير؟

كريون: أب نفسي أم بغيري أحكم هذه البلاد؟



هايمون: المدينة ليست مدينة إن كانت ملكا لرجل واحد .

كريون: أليست المدينة ملكا لحاكمها؟

هايمون: إذا أحببت أن تحكم أرضا وحدك فلا تحكم إلا القفار .

بين هذه الأقوال وبين قول الأثينيين قبل أن يقتلوا جزيرة ميلوس شبه لفظي صريح .

الأثينيون: نحن هنا لنحقق ما ينفع حكمنا ويحقق سلامتنا .

الميليون: إذا كنتم حراسا على سلطانكم وإذا كان المستذلون في حكمكم حراسا على خلاصكم تلقون أشد الأخطار في سبيل سلطانكم . فنحن لا نطرح الجبن والهوان ونحن مازلنا أحرارا وندفع ما يسلمنا إلى العبودية والذل .

الأثينيون: لن تفعلوا ذلك إن كنتم راشدين فليس بيننا وبينكم من صراع متكافئ لنعلم أننا أشجع وقد يجللكم العار إن غلبتم . إن الحكمة أن ترعوا سلامتكم ولا تلقوا عدوا أشد منكم قوة وغلبة .

الميليون: نحن نعلم أن الحروب تتحكم فيها مقادير أمم من القوة التي تملكها كلتا الطائفتين فإن سلمنا لكم ببساطة فإننا نكفر بآمالنا فإن الأمل يحدونا أن نعمل وأن نصمد لكم .

الأثينيون: الأمل في المخاطر سلوى ويلوذ به الذين يملكون قوة متفوقة قد تضرهم الآمال من دون أن تجرفهم إلى التهلكة ، أما الذين يضحون بكل ما يملكون بدافع الأمل فإنهم لا يعرفون إلا بعد أن يخدعهم الأمل ، ومن جرب خدعة الأمل كفر بالأمل (توسيديد الكتاب الخامس 100 وما بعده) .

هذا السّبحه بين لغة سوفوكل وأسلوب توسيديد (بين تاريخ أثينا وأسبارطة الأبطال قد يقرب إلينا الأحداث التي حركت عقل سوفوكل لاختيار أنتيجونة لتثور على عنت القانون الذي لا يرفع حرّمة الله والعدل ويستبد مرة واحدة باسم الحكم والسلطان حتى يأتي أمر الله فيعاقبه بما عوقبت به أثينا في كارثة صقلية وما عوقب به كريون في نفسه وفي أهله وبنيه).

تيريزياس: ألا فاعلم علم اليقين أنك لن تتم أياما كثيرة تطلع فيها عليك دورة الشمس حتى تقدي ميتا بميت من فلذات كبذك، جزاء ما ألقيت تحت الأرض حيا كان فوقها وما قبرت نفسا بغير حق، وأبقيت ميتا على ظهر الأرض محروما من جوار آلهة الآخرة وأبقيته شقيا يبعث الأسى والشفقة. لا يحل لك ذلك ولا يحل للآلهة الأعلين. إنك إنما ارتكبت ظلما وبغيا بغير حق وكذلك تترقبك آلهة الآخرة وآلهة الانتقام لتلقيك في نفس الشر الذي ارتكبته وانظر هل تراني أقول مأجورا ما أقول؟ سيرتفع بعد قليل في أرجاء بيتك عويل البكاء من الرجال والنساء ستهب في وجهك عداوة سائر المدائن التي لوثت الكلاب والوحوش أشلاء أبنائها وحملها الطير نتنا غير طاهر إلى سماء المدائن.

هذه المقارنة اللفظية بين شعر أنتيجونة وبين أسلوب توسيديد في تاريخ أثينا في حرب البيلوبونيز يقرب إلينا صورة الأحداث التي بلغت أسفل الدرك في أعماق التيرانية الأثينية والتي هيجت أعماق الغضب في نفوس الصالحين من أبناء أثينا وتثبت أمرين:



أولهما أن أنتيجونة كانت أسطورة كارثة صقلية وأن أثينا ستدفع من فلذات كبدها ما فعل زعماء العامة بمدائن حلفائهم في ميتيلين وفي ميلوس وتكون أنتيجونة من خلق سوفوكل في أيام حملة صقلية.

والشبه قريب بين اسم كريون Cresn الحاكم الأمر الناهي المستبد في أسطورة أنتيجونة وبين اسم كليون Cleon الأمر الناهي المستبد في تاريخ أثينا، فإذا سمع الأثينيون اسم كريون حمل إلى أذهانهم اسم كليون وقد خلدت الآداب المعاصرة لسوفوكل صورة كليون وكان كليون داهية مهيبا. وصورة الديماغوج المستبد وما كتب توسيديد وأريستوفان عن كليون يجعل كليون خطرا يهدد حياة الأثينيين ويجعله أهلا لأن يذكر في شعر سوفوكل.. وبين شعر سوفوكل ونثر توسيديد في هذه الناحية قرابة قائمة في الرأي والحجة والفضب وصراع بين أعلاق الطاغية وآداب العادلين...

في حديث تيريزياس^(١) حجة واحدة مشتركة بين سوفوكل وتوسيديد وهي أن الخطأ من شيم الناس جميعا.. وأن التماذي في الخطأ والقسوة يسد الباب في وجه التائبين في جواب كريون حجة يأتي بها كليون تفصيلا في خطبته التي يعدم بها رجال الميتيلين وهذه الحجة هي اتهامه كل ناصح أمين بالرشوة فهم لا ينطقون عن أمانة ولا حب لوطنهم وإنما هم نفوس تباع وتشتري بأجر. وسيرد ديودوتوس في خطبته في الدفاع عن الميتيلين على هذه الحجة كما يرد عليها تيريزياس في تراجيدية سوفوكل.

فلنقارن ذلك المشار إليه بين تيريزياس وكريون في تراجيدية أنتيجونة، وبين ما يقل توسيديد. هذا ما يورده ذلك المؤرخ:

(١) انظر ص 128 من نص أنتيجونة.

حكمت أثينا على رجال ميتيلين بالإعدام طاعة لنصيحة كليون وأرسلوا سفينة بالحكم إلى الجزيرة لينفذوا فيهـم الحكم. ولكن أثينا ندمت ضحى الغد على ما فعلت ورأت بشاعة إعدام البريء والمسيء جميعا وأشدت الندم على الأثينيين فدعوا إلى اجتماع عاجل ليراجعوا أنفسهم، والذي حمل الأثينيين على أن يحكموا بالإعدام على الميتيليين كان كليون بن كليانيت، وكان أشد الناس قسوة وعنفا وكان مسموعا مطاعا من العامة فقام وقال في الأثينيين هذا الخطاب:

كليون: كنت مؤمنا فيما رأيت منكم في كثير من الأمور أن الديموقراطية لا تستطيع أن تحكم سواها من الأمم ولم أكن أشد إيمانا بهذه الفكرة إلا حين رأيتم نادمين على ما حكمتـم به على الميتيليين فأنتم فيما بينكم أيسار لا ينقم أحد على أحد سواء. وبهذه الأخلاق تعاملون حلفاءكم. وأنتم مخطئون إن تأثرتم بكلامهم أو أعطيتـم بوازع الرحمة، وتتسولون أن هذه الرحمة ضعف خطر عليكم، وهو لين لا يكسبكم حمد هؤلاء الحلفاء ولا تعرفون أن حكم «تيرانية» أي حكم جائر مستبد نحكم به على قوم أحرار لا يطيعونكم إلا كرها ولا يفكرون إلا في الخروج عليكم. ولا تحسبوا أنهم يطيعونكم لأنكم ترضونهم على حساب أنفسكم وإنما يخضعهم بأسكم رغم أنوفهم - وشر البلية ألا تثبت على مبدأ نرتضيه، وألا نوقن أن القوانين إن احترمت في بلد برغم سوءها كانت أصلح في الحكم من القوانين الصالحة التي لا تحترم، وأن الجهل إذا صاحبتـه الحكمة كان أنفع من الذكاء الذي لا يستقر على شيء، وقد يفلح البسطاء في سياسة مدائنهم بما لا يبلغه من كان أكبر منهم علما وذكاء، والذين يحبون أن يظهروا أنهم أعلم من القوانين ويحبون أن يعلو ذكـرهم في المناقشات العامة لأنها خير ما يظهرون فيها



مواهبهم بهذه الأخلاق يضرون بأوطانهم، والذين لا يفرهم ذكاء عقولهم لا يحسبون أنهم أعلى من القانون وأنهم أعجز من أن ينتقدوا الخطباء الذين يحسنون الكلام، وهؤلاء قد يفلحون في أكثر الأمر لأنهم يحضرون كقضاة يقضون بالسوية لا كمصارعين يتغالبون في حلبة الكلام.. وذلك الذي ينبغي أن تفعلوه، فانتقوا أن تزجكم مهارتكم في الكلام وصراكم أيكم أكثر فهما وذكاء فتصحوا أمتكم بما ليس من الصواب في شيء.

أما أنا فمازلت عند رأيي (الذي حكمتكم به على الميثيليين) وأعجب أن ينهض قوم ليستأنفوا الحكم على الميثيليين ويضيعوا علينا الوقت وذلك أدنى أن ينفع الآثمين لأن المظلوم إذا ذهب عنه الغضب نسي الظالم.. فإذا سنحت له فرصة للانتقام انتقم لا محالة.

وأعجب أن ينهض منكم خطيب معارض يحاول أن يظهر أن جرائم الميثيليين قد تتفعلنا وأن ما يصيبنا من مصيبة قد يصيب حلفاءنا.. فهو لا ريب معتمد ببلاغته يحاول أن يصارع ويثبت أنه لا يعترف بما وضع للناس جميعا أو هو خطيب استهواه أجر المال فألف خطابا بليفا يريد أن يغويكم به.

ومدينتنا قعود تكافئ أي المتصارعين يغلب ولا تجني المدينة من وراء هذه المصارعة إلا الأخطار. وإنما يقع اللوم عليكم أنتم الذين تقيمون بين الخطباء هذه المصارعة الضارة كدأبكم الذي دأبتم عليه، صرتم متفرجين يشهدون الأقوال وأصبحتم سامعين للأفعال. ولا تصدقون أن يحدث عمل فيما يأتي من الأيام حتى يحدثكم به خطيب بليغ وما كان من الأفعال.. التي حدثت لا تصدقون أعينكم التي تراها رأي العين بقدر ما تصدقون أسماعكم

إذا حدثكم بها محدث بليغ. وأنتم خير من يخذعون أنفسهم بكل جديد في البيان ولا تحبون أن تتبعوا ما تعارف عليه الناس في شيء. أنتم عبید كل جديد تحتقرون كل مألوف، وفوق هذا جميعا أن كل امرئ فيكم يريد أن يكون خطيبا فإن لم يستطع نصّب نفسه خصما لكل خطيب. لا تريدون أن تكونوا متخلفين عنه في الرأي وتبتهجون إن أتى في كلامه بجديد سباقين إلى فرض ما قد يقول. أما ما قد ينتج عن قوله من عواقب فإنكم تتخلفون عن إدراكه كأنما تبحثون عن شيء غير الذي نعيش فيه ولا تقدرون الواقع حق قدره - وبعبارة موجزة أنتم أسرى لذة السمع وما أشبهكم بحلقات السوفسطائيين منكم بأمة تتشاور في شأن سياستها. (توسيديد الكتاب الثالث 43).

أصبحت الديمقراطية الأثينية مريضة بداء ترمي به أولياء الله وترمي به شعراءها وخطباءها الناصحين كلما رأوا قولاً حسناً اتهموه بتهمة المال كأن الإنسان أمسى أجيراً لا يفعل شيئاً إلا ابتغاء أجر يناله وكانت وصمة مستجابة عند العامة وكانت بيت الداء في تعلق الظالمين بالتسلط والجور، وكان لا بد أن يستبشع هذه التهمة تيريزياس في تراجيدية سوفوكل كما يستبشعها ديودوتوس في تاريخ توسيديد وهو يوليها اهتماماً كبيراً لينزعها من نفوس السامعين الذين يصدقونها بغير برهان قاطع.

أردنا أن نقصر البحث فيما سبق على قراءة بعض أحداث توسيديد في ظل تمثال أنتيجونة في معابد الديمقراطية الأثينية.. (ولد توسيديد عام 471 ق. م فهو من جيل بعد جيل سوفوكل بينهما نحو خمسة وعشرين عاماً، تجعل سوفوكل أباً روحياً لتوسيديد ومعلماً بعلمه آداب الأولين.. ولم تكن أواصر القرى بينهما قرابة كتب وإعجاب بالآثار كما قد تكون قرابته



بأشيل الذي كان شاعرا وبطلا وطنيا مقدسا في جيل الصالحين من أبناء أثينا.. وأدبه خالد يتأثر به الآخذون بأسباب بطولة أبطال الحرب الميدية لكن القرابة بين سوفوكل وتوسيديد كانت قرابة الأحياء والأصدقاء .. نكاد نقطع بأن الحياة فرضت على توسيديد أن يحضر مجالس سوفوكل ويسمعه في أخص ما يشغله من أشغال الحياة والموت، ومن بلغ ذروة الحكمة والأدب في الكتب كان في الحياة شرفا ومتاعا كبيرا.. ومن أحب أن يحيي في ضميره صورة هذا الأديب فليقرأ مطلع «جمهورية أفلاطون» وليصغ إلى آداب الحديث واللقاء بين سقراط وكيفالوس وليسمع ما يحدث به المهذبون بعضهم بعضا، ونراهم وهم يسألون سوفوكل عن الحب. وأسعد البلاد ما رزقت أجيالا تتسامى إلى الخير والفضل ويعلم أولهم آخرهم وكبيرهم صغيرهم ويحترم صغيرهم كبيرهم - قد رأينا الشاعر والكاتب يسموان إلى مثل أعلى من الصدق والحقيقة أن يخلقا أديهما كنزا للإنسانية خالدا أبدا - وقياس حقيقة أنتيجونة بحقيقة توسيديد أي بأثينا نفسها يجعل أنتيجونة كعذارى فيدياس حاملات القرابين الخالدات في نحت فيدياس فوق جبين معبد الأكروبول، هذا ما يقوله الناقد ماسكري:

«الدراما كما نعلمها من أجمل آثار التياترو الإغريقي كما كان الأقدمون معجبين بها أيما إعجاب وهي من أولها إلى آخرها يطل عليها تمثال أنتيجونة العالي وإرادتها التي لا تتشي وبذلها إذ تجود بنفسها.. وإذا أردنا أن نفهمها فلنفكر في هذه التماثيل التي نحتها فيدياس وتلاميذه للآلهات وبنات البشر فوق غرة البارثون - إنها كانت من أهل زمانها» Masquaray.

3 - تاريخ أنتيجونة:

لو أردنا أن ندخل عقاب غرور الحاكم الجائر الباغي في أثينا بميزان ما كتب سوفوكل في أسطورة أنتيجونة عند أمور تاريخية ذكرها توسيديد والمؤرخون تفصيلا.. حين تؤدي سياسة الطغيان بشباب المدينة فيموت ربيع الزهر والحياة والأمل.. ولا يقتل الباغي الجاهل إلا أعز البنين ثم يودي بامراته ثم بحكومته ثم يقصي نفسه مختارا مضطرا تحت سياط البلاء.. وتاريخ أثينا في شيخوخة سوفوكل كان مشهدا تتفطر منه الأبواب حين يموت شبابهم ويهزم جيشهم في صقلية وهذه الهزيمة تذهب بديموقراطية العامة يسلمها العامة طوعا وكرها.. ويستجيب الجاهلون لنصح العالمين بعد إدبار المقادير فهل كتب سوفوكل أنتيجونة بعد كارثة صقلية مثلما فعل توسيديد أم هل كتبها في أول السيل منذ رفعت العامة عقيرتها بحكومة كليون في أول حرب البيلوبونيز.. فأى الحكمين أقرب للحق.. فلو أننا مضينا في المقارنة بين سوفوكل وتوسيديد لنقرب أدب الأساطير من تاريخ الأثينيين لقلنا إن أنتيجونة هي رمز لكارثة صقلية ونخرج على إجماع العلماء الذين يكتبون أن سوفوكل عرض تراجيدية أنتيجونة عام 441 ق.م. أي نحو 25 عاما بعد مولدها الذي تعارف عليه الناس، لكن يمنعنا من هذا الفرض أنه بدعة حديثة لم يقله أحد من قبل ويمنعنا من فرضه أن أنتيجونة لا تذكر تلميحا أو تعريضا بكارثة صقلية التي كانت فاجعة ينبغي تصويرها لما ألقت من فزع في كل نفس، وعقاب كريون في بيان سوفوكل كان أقرب إلى قوانين الحساب.. لم يهول في ذكره الشاعر وإنما قصه كما يجب أن يكون في كل عصر.. وترك لتوسيديد أن يصور هذا العقاب في حياة أثينا لأن الذي يذكر إعدام الأثينيين لأبناء الميثيليين لولا أن يدركهم الله برحمة



ديودوت فأنجاهم، لا بد لهذه القسوة من عقاب في قوانين الآلهة وقوانين الطبيعة ومن يذكر الأسباب لا بد أن يأتي بالنتائج، وقد سار توسيديد في أعقاب سوفوكل فصور كليون وخلفاءه فيما بغوا وعلوا علوا كبيرا ثم جاء بالعقاب في وصف هزيمة صقلية المفجعة.. وسنرى أن بيانه وهو يكتب خطايا «نيسياس» التقى لا يخلو من آيات من شعر سوفوكل الذي ورد في تراجيدية أوديب الملك.

والسبب الأكبر الذي يمنعنا من جعل كارثة صقلية تاريخا لأنتيجونة أي أن ندعي أن سوفوكل انتظر حتى وقعت الواقعة ففجعت أثينا في أعز بنيتها وفي ملكها فكتب تراجيدية تعبر عن هذا الفزع.. وما يفعل ذلك إلا الشعراء الذين ينظرون حتى تفزع البلايا ضمائرهم فيذكروها.

وكان سوفوكل في منزلة الشرف العليا معلم أمة فيدياس وسقراط وتوسيديد شرف أدبه أنه كان نصحا قد يتقون به الكارثة فهو يرى الكوارث تسعى على أمته فينبئهم بما ينبت البغي والغرور من ثمر مر أليم.. لكنهم لم يستبينوا النصح إلا ضحى الغد غداة الفاجعة والموت وصرخات الأمهات وخراب البيوت العامرة... وقد نعلم أن ديموستين في القرن الرابع ق. م. اعتنق دين سوفوكل ودين سقراط ودين أفلاطون واتخذ ما كتبه سوفوكل مثلا لموته ولحياته ونصب من نفسه حارسا أميناً على أمته لا يسكت أن رأى البلايا يسعى إليها وهو يرى ما يراه سوفوكل وهو: أن الذين سما بهم قدرهم إلى أن يكونوا العين المبصرة التي ترى ما تتوقى وما تحذر من دائرة المقادير أولئك ينهضون كالطبيب الحق المواسي يداوي العلة منذ منبت العلة.. ولا يسكت وينتظر حتى تفتك العلة بالجسم جميعا ولا يسكتون قبل وقوع البلاء فإذا وقع ألقوا الذنب على صرعى إهمالهم وجهلهم وتواروا خلف ستار

القضاء والقدر أو يكونون خادعين مخادعين كخطباء السوفسطائيين... وكاشين عدو ديموستين الذي صادق أعداء أمته وعاونهم على أمته وخان كل مبادئ الوطن فلما تمت الكارثة بفعله وأفعال أمثاله نهض بعد الكارثة يلقي أسبابها وعواقبها على ديموستين، فأجابه ديموستين أين كنت قبل هذه الكارثة؟ وأنت في منزلة النصحاء الذين يجب أن يولوا أمتهم النصح قبل أن تأتئهم البأساء والضراء والموت؟ - وأمثال هؤلاء النصحاء هم عند ديموستين كطبيب السوء الذي يهمل مريضه حتى إذا مات مشى في جنازته يقول لمن حوله من المشيعين:

«آه لو سمع نصيحتي ما مات»

لم يكن سوفوكل طبيبا من هذا الطراز وإنما كان طبيبا أميناً عالماً يرى العيب ولا يخفيه عن قومه، وبذلك تكون أنتيجونة نبوءة لما تؤول إليه حكومة التيرانية وهي أقرب إلى التاريخ الذي ارتضاه العلماء أي «421 ق. م» والأسطورة تصور هلع أولياء العدل والخير من الطفيان الذي لا يرمى جانب الله وجانب الإنسانية فقد هبت العامة تريد غزو صقلية بعدما عرضوا السيف على كل رجل يستطيع حمل السلاح من أهل ميلوس وباعوا نساءهم ورجالهم عبيدا ولم يستجيبوا لميلوس التي خاطبتهم بدين أنتيجونة قد هبطوا بجيشهم بغتة على أهل الجزيرة الصغيرة وأخذوهم كرها لا يعبأون بقوة الله والعدل وقد أبقي توسيديد هذا الجدل بين أنصار القوة وأنصار الحق.

لم يلبث الأثينيون بعدما قتلوا أبرياء ميلوس كما قتل كريون أنتيجونة أن هبت عليهم ريح سموم من طمع جامح أخفى عليهم بصيرتهم فتحمسوا لغزو صقلية وهم يجهلون عنها كل شيء ولم يتبينوا الرشد فيما نهاهم



عنه الأتقياء العادلون أمثال نيسياس التقي بل ركبوا أهواءهم ومطامعهم وحدثتهم أنفسهم أن يهزموا صقلية ويفتحوا ملكا في غرب البحر الأبيض مع ملكهم - لم ينتهوا من حرب البيلوبونيز فأتوا عليها بحرب جديدة وغرتهم أنفسهم فساقتهم في سكرة الغرور إلى قدر مجهول وخبث بصائرهم يرون الصواب ثم لا يتبعونه كأنما عوقبوا بأن نزع منهم بصيرتهم ورماهم بخطأ يتعثرون ويتخبطون فيه حتى يلقوا وبال أمرهم.. هزموا في صقلية وسدت عليهم السبل وهاهم في فاجعتهم التي يصفها توسيديد ببيان التراجيدية وبكلمات من شعر سوفوكل.. قد أمرهم أن ينسحبوا من موضعهم غداة الهزيمة التي ذهبت بسفنهم.

«بعدئذ أمر نيسياس Nicias وديموستين الجيش بالانسحاب بعدما أعدا ما يكفي في رأيهما لهذا العمل من شيء، وكانت المعركة البحرية لم يمض عليها إلا يومان، وكان هذا الانسحاب وبالا شديدا في كل ناحية، فلم يكفهم أن يفقدا سفنهم ويمشوا على الأرض، بل فقدوا ما كان يدفعهم من كبار الأمانى ولا يرون إلا المخاطر تحقيق بهم وبوطنهم.. وكان معسكرهم الذي هموا بالانسحاب منه بلاء لا تطيقه الأعين وتتفطر من حزنه الأبواب (وقد بقي قتلاهم في العراء غير مدفونين) وكلما أبصر حي صديقا حميما ميتا ملقى في العراء أصابه الغم والفرح جميعا - ومن بقي حيا من الجرحى والمرضى كان أدعى للحزن والفاجعة ممن ماتوا وكانوا أدهى بلاء ممن قتلوا.. جعلوا يبكون ويصرخون وأوقعوا الجيش في العجز والضعف وقلة الحيلة، كانوا ينادون كل واحد باسمه كلما أبصروا صديقا أو قريبا أو رفيقا من جيرانهم في الخيام تعلقوا به وتبعوه، حتى يخرؤا ضعفاء وعجزوا وإذا تركوهم أرسلوا عويلا شديدا ودعوا الآلهة وانطلقوا بكيا فامتأل الجيش بكاء



وأحاط به العجز من كل مكان فلا يستطيعون حراكا ليخلصوا من هذا البلد العدو الذي بلوا فيه بما لا يبلغه البكاء والدمع وفزعوا مما تبطن لهم الأيام وكل يلقي اللوم والعار على جاره في كل صوب وجانب كأنما ترى فزع الفارين من حصار مدينة كبيرة، كانوا لا يقلون عن أربعين ألفا ومن بقي منهم حمل أقل ما يستطيع من متاعه وحمل المشاة والفرسان على غير العادة طعامهم فوق ساعة، إما لقلة الخدم وإما لعدم الثقة فيهم فقد فر بعضهم من قبل وفر الآخرون ساعة الهزيمة، وما حملوا من غذاء لم يكن كافيا فقد نفذ الغذاء في العسكر - وإذا عم البلاء خف حين يكون شركة في قوم كثيرين لكن بلاء هذه الهزيمة لم يجد تخفيفا وخاصة إذا قارنا أوله بآخره فبأي زهو وغرور خرج الأثينيون وإلى أي درك من العار والهزيمة قد هبوا، وكان الفرق بين أول الحملة وآخرها أخطر عكس أصاب جيشا هيلينيا أنهم خرجوا ليستذلوا غيرهم وأبوا وهم يخافون أن ينزل عليهم الذل. خرجوا وهم يقيمون صلاة النصر ويغنون نشيد الفتح وأبوا وقد انقلب الشدو ندبا وبكاء، خرجوا على متن سفنهم فعادوا حفاة يمشون على الأرض، وصار فرسان البحر مشاة وكل هذه البلايا بدت لهم هينة إذا قيست بهول البلايا المعلقة على أعناقهم».

فلما رأى نيسياس ما حل بالجيش من قنوط وما نزل به من دوائر القدر طاف على جنده وشد عزيمتهم وشجعهم ونادى كل جماعة بصوت أعلى مما ألفوا ليزيدهم إيمانا وليجدوا في صوته العالي الحازم ما يربط على قلوبهم:

«أيها الأثينيون ويا أيها الحلفاء: لا تياسوا مما بكم فقد سلمت أمم من بلايا كانت أكبر مما أصابكم وليس لنا أن نغلو في لوم بعضنا بعضا فيما أصابنا وفيما لحقنا من آلام لا ينبغي أن نجزي بمثلها، وأنا نفسي لست



أحسن حالا من أحد منكم فأنتم ترون أنني أرقد مريضا.. وكنت أعتقد أنني لا أتخلف في السعادة عن أحد في حياتي الخاصة والعامة.. وأنا الآن استوي في الخطر أنا وأشقى الأشقياء، قد أدبت للآلهة فروضا كثيرة وكنت عادلا تقيا بين الناس وجزاء الأتقياء العادلين أمل ويقين فيما تغدو به الأيام ونحن نفزع من مصائب جاوزت ما نستحق.. وقد يخفف الله عنا، قد فاز أعداؤنا فوزا كافيا وعسى أن نكون قد أغضبنا الله بهذه الحملة فانتقم الله منا انتقاما كافيا.. قد عدا غيرنا من قبل على الناس ووقعوا في هذا الخطأ الإنساني.. فلم تصبهم إلا مصائب محتملة.. ونحن أحق بأن نأمل في عفو الله ونحن أحق بلطف الله وأولى بأن يرفع عنا غضبه وانظروا إلى أنفسكم وإلى عدوكم وبأي نظام تمشون ولا ترتاعوا واعلموا أنكم حيثما كنت فأنتم الوطن، وما من مدينة في صقلية بقادرة على أن تصمد لكم إذا حملتم عليها ولا أن تشردكم إذا ثبتم أقدامكم - وبعبارة جامعة اعلموا أيها الجنود أنه لا مفر من أن تتخلقوا بالشجاعة لكم هنا وطن قريب ينجيكم إن هانت عزيمتكم وإذا نجوتهم من عدوكم رأيتم ما تقرون به عينا أيها الحلفاء، وأنتم أيها الأثينيون إن نجوتهم رفعتهم شأن مدينتكم عاليا ونشلتموها من الهاوية (فالمدينة برجالها وليست المدينة حصونا ولا سفنا مقفرة من أهلها)».

ثم تخبط نيسياس بجنوده في مجاهل صقلية يمشون في ظلمات الليل ثم لا تلبث سهام عدوهم أن تتوشهم حتى أعياهم الإعياء والجوع والموت وضاعت بهم السبل فأسلم نيسياس نفسه، وقتل نيسياس وكان أقل أهل زمانه من الإغريق استخفافا لهذا المصير المشؤوم فقد عاش طول حياته للفضل والتقوى.. لم يصدق أهل أثينا نبأ هذه الهزيمة الساحقة ولما استيقنوا كرهوا



خطباءهم الذين حرضوهم على هذه الحملة وكرهوا قراء الغيب الذين بشروهم بالنصر وحيث تولوا يطرق الغم والحزن قلوبهم واجتمع عليهم بعد هذه الهزيمة الفزع الأكبر كلما رأوا أنفسهم حرموا رجالهم وأموالهم وأبناءهم وفزعت المدينة التي فقدت جيشا كبيرا من المشاة والفرسان شبابا لا يعوضون وغرقت سفنهم وضاعت أموالهم وتوقعوا أن تأتيهم بلايا الذل من كل مكان.

إنما يحمل وزر هذه النكبات في دين توسيديد وسوفوكل ودين الصالحين من الأثنيين خطباء المدينة - أن المدينة كلها وكل جيش إثمها على الحاكمين ومن أفسد نظام المدينة والجيش فوزره على الخطباء الذين أفسدوا تعليمه أولئك الذين لا تردد ألسنتهم إلا الكذب ولا ينتهون إلى عدل يفعلونه أبدا.



« أنتيجونة بين رؤى جان أنوي الوردية والسوداء »

أ.د. محمد شيحة

عالم «جان أنوي» (1910-1987)

«جان أنوي» من أشهر كتاب الدراما الفرنسية وقد مارس الإبداع بصفة عامة على امتداد فترة زمنية تصل إلى نصف قرن حافلة بالكتابة والإعداد والاختباس بأسلوب حديث لبعض مسرحيات شكسبير وأوسكار وايلد ويوجين أونيل وموليير بالإضافة إلى سيناريوهات بعض الأفلام السينمائية، وبرغم أنه قد ولد قبل «يوجين يونسكو» بعامين وبعد صمويل بيكيت بأربعة أعوام وبرغم أن فترة الخمسينيات قد شهدت نضجه الفني فإنه - كما يذهب حمادة إبراهيم لم يستجب لموجة اللامعقول أو العبث التي طفت على المسرح الفرنسي في ذلك الوقت وكان من أبرز أعلامها يونسكو وبيكيت، فقد اتخذ «أنوي» لنفسه طريقا ومنهجاً مغايراً لكتابتهما إذ هضم كل التيارات والمدارس المعاصرة له والسابقة عليه وتأثر بالعديد من كتاب المسرح، ويدرك قارئ مسرحياته أنه أمام رجل بلغ درجة عالية جداً من الحرفية بدأت تتضح معالمها في ثلاثينيات القرن العشرين، ففي أحد الأحاديث الصحفية التي أجريت معه عام سنة 1936 تطرق فيه إلى الحديث عن مسرحية «المسافر بلا متاع» التي حقق عرضها في العام التالي نجاحاً كبيراً لفت الأنظار إليه قال «اكتشفت أن أي موضوع لا يعالج بالضرورة في شكل صارم بالبساطة الطبيعية أو المفاجأة التي يكون عليها، وفي أول الأمر أدركت أن الكاتب الدرامي يمكنه ويجب أن يتلاعب بشخصياته بعواطفها المشبوبة وأفعالها.



لقد كانت «مسافر بلا متاع» أول أعمالها التي لعبت بها بهذه الطريقة فإن تلعب بموضوع يعني أنك تبدع عالما جديدا من التقاليد وتحيطه بتعويذات وسحر خاص بك، وعلى مرتاد المسرح أن يتولى فهم مسرحية ما داخل إطار الشروط التي تدعو إلى ذلك الفهم» (ج. ل. ستاين: عناصر الدراما - ترجمة أمين العيوطي).

ولم يكن غريبا بأي حال أن يتأثر في كتابته لهذه المسرحية بالكاتب المسرحي ذائع الصيت في ذلك الوقت «جان جيرودو» (1882 - 1944) وبصفة خاصة بمسرحيته «زجفريد Siegfried» التي عرضت سنة 1928 وأخرجها له «لوى جوفيه» (1887 - 1951) المخرج والممثل المعروف، وقد شاهد «أنوي» هذه المسرحية في صدر شبابه فكان لها أكبر الأثر على نفسه المحبة للفن والأدب فقد جعلته يقسم بأنه لن يعيش بعد تلك اللحظة إلا من المسرح ويشير علي درويش في كتابه «دراسات في الأدب الفرنسي» إلى أنه كتب إلى «هوبير جينون» يقول «إنه لقرار جنوني ولقد أحسنت مع ذلك صنعا إذ اعتزمت تنفيذه» ويقال إن الإعجاب الذي أثارته هذه المسرحية في «أنوي» قد بلغ حد الذهول وأن السحر الذي خضع له لم يفارقه في يوم من الأيام لقد استوحى «أنوي» مسرحية «جيرودو» الشهيرة «زجفريد» وجعل بطله «جاستون» في «المسافر بلا متاع» رجلا فقد الذاكرة مثل «زجفريد» صاحب الشخصية الرئيسية في مسرحية «جيرودو» والتي من خلالها يقارن بين طبيعة الروح الفرنسية والروح الألمانية التي تأثر بها فهذا الضابط الفرنسي «جاك فورستيه» من مقاطعة «ليموزان» بوسط فرنسا يفقد الذاكرة في الحرب العالمية الأولى ويتم نقله إلى ألمانيا حيث يتحول إلى نسخة ألمانية نموذجية اسما وفعلًا وسلوكًا خلال سبعة أعوام، إلا أنه قد احتفظ بكثير



من الصفات التي اكتسبها من منبته الأصلي وأبرزها الحكمة والاعتدال والبعد عن العنف، وهناك يتحول من أديب مبدع رجلا مستشارا لألمانيا وعندما تعود له ذاكرته يرجع إليه وعيه بماضيه ورغم ما حققه من شعبية كاسحة ومكاسب كثيرة باعتباره مواطنا ألمانيا فإنه يفضل العودة إلى وطنه الأم «فرنسا» رغم تمسك الألمان به .

أما «جاستون» بطل مسرحية «المسافر بلا متاع» فمثله في ذلك مثل «تيريز» بطلة مسرحية «المتوحشة» وغيرهما من أبطال مسرحيات «أنوي» يعيشون تحت ضغط سلسلة من الأحداث الماضية الثقيلة والتي تتحكم في أقوالهم وأفعالهم وتؤكد تبعيتهم للمحيط الاجتماعي الذي يعيشون فيه .

لقد فقد «جاستون» ذاكرته أثناء الحرب أيضا وفي المحاولة التي تبذل معه من أجل استعادة ذاكرته يصاب بخيبة أمل إذ يعرف عن كل حقبة من ماضيه نقيض ما كان يتوقعه ويكتشف أن هذا الماضي عبء باهظ أثقل مما يطيق ظهره أن يتحملة دفعة واحدة إذ مارس فيه الكثير من الرذائل فقد احتال وآلم ورحل إلى الحرب دون أن يودعه مودع ورغم تعرف أمه وأخيه وزوجة أخيه عليه وتأكيدهم له أنه «جاك رينو» بعينه، ومع محاولته في البداية بذل أقصى ما يستطيعه من طاقة للإلمام بماضيه يكتشف بالتدريج أن «رينو» هذا والذي اختفى من ساحة المعركة منذ ثمانية عشر عاما كان شخصا فظا غليظ القلب في معاملته لأمه وأخيه وأصدقائه وخدمه فضلا عن تماديه في إغواء «فالنيتين» زوجة أخيه وإمعانه في إيذاء وتعذيب الحيوانات وتلذذه بقتل الطيور .

تقدم له «فالتين» دليلاً قاطعاً على أنه هو نفسه ذلك الشخص الذي يخشى أن يكونه عن طريق الاكتشاف والتعرف بوسيلة من الوسائل المعروفة في المسرحيات الكلاسيكية وذلك عن طريق علامة بدنية تتمثل في ذلك الجرح تحت كتفه الأيسر والذي تسبب فيه ذات ليلة دبوس بقبعتها، وعن طريق التذكر عندما يقف بالفعل أمام المرأة ويكتشف بنفسه أثر ذلك الجرح الذي حدثته عنه يجهد بالبكاء وهذا هو ما يؤدي إلى حدوث نقطة تحول في الحدث وإلى تغيير في مجرى الفعل بانتقاله من الجهل إلى المعرفة إذ ينقلب «چاك» على ماضيه في إصرار شديد ويتبرأ منه برغم ما قد يترتب على ذلك من آثار نفسية أو مادية ويصر على أن يرحل عن تلك الدار الكبيرة الفاخرة التي أتاها بلا متاع ويترك خلفه كل ما ورثه ويمضي وقد تخفف من كل أثقاله!

وتنتهي هذه المسرحية بمفاجأة قبوله الانتساب إلى صبي إنجليزي لا تربطه به أي صلة كوسيلة لتأكيد رفضه أو انفصاله عن أصله الفرنسي. وقد تبدو هذه النهاية مفتعلة ولكن الشخصية تسلك سلوكاً عكسياً لسلوك شخصية «زجفريد» في مسرحية «جان جيرودو».

وهناك من يرى من نقاد «أنوي» أن ملامح شخصية «جاستون» تقترب كثيراً من ملامح شخصية «لودفيك» بطل مسرحية أخرى من مسرحياته وهي مسرحية «حكاية سجين».

وقد كان «أنوي» يرغب في أن يقوم «جوفيه» بإخراج هذه المسرحية التي لفتت نظره بالفعل ولكنه سحبها عندما تأخر «جوفيه» في إخراجها وتولى ذلك المخرج الروسي «جورج بيتوفيف» سنة 1937 وقد نجح العرض نجاحاً كبيراً.



ويرى محمد القصاص أن هذا المخرج والمخرج الفرنسي «برسالك» تلميذ «جاك كوبو» قد ساعدا على تبصيره بالوسائل الكفيلة بامتداد نصه خارج دفتي الكتاب، وقد بدأ رحيقا جديدا يسري في عروض مسرحياته بفضلها، كما يشير القصاص إلى أن «جيرودو» هو الذي احتضن «أنوي» في بادئ أمره ولكن المقارنة بينهما وإن كانت تشي بوجود تشابه في الأسلوب وتقارب في القواعد الفنية، فإنها تكشف أيضا عن وجود اختلاف كبير بينهما في الجو وذلك لأنهما من جيلين مختلفين بقدر ما هما من مزاجين مختلفين.

وفي مسرحيته التالية «المتوحشة» يقدم «أنوي» تنويعا على ثيمة الماضي الذي تحاول الشخصيات الفرار منه وفي سبيل تحقيق ذلك يصور في براعة تأثير الفقر والحاجة إلى المال وما يصاحبهما من مظاهر البؤس على سلوك شخصياته من خلال تصويره للبيئة التي يعيش فيها ذلك الإنسان المحتاج الذي يعتقد أن المال هو مصدر سعادة البشر وأن نقصه - أو ندرته - يقود الإنسان إلى ارتكاب الكثير من الموبقات فضلا عن إحساسه بالوضاعة والذلة والمهانة في مواجهة عالم الأغنياء.

وأنوي نفسه قد ولد فقيرا واضطرته ظروف حياته القاسية إلى قطع دراسته للقانون والقناعة بوظيفة متواضعة في مجال الإعلان إلى أن عمل سكرتيرا لـ «لوي جوفيه» سنة 1930، وربما يكون ذلك قد شكل رؤيته لمجتمعه ونظرة العداء لأولئك الذين لا يعرفون أي شيء عن حياة التمساء، كما أثر في سعيه إلى تصوير الجانب المظلم من النفس البشرية والعمل على إظهار ما تعانيه من ضيق وقلق فقد غلفت معالجته لهذا الموضوع سحابة قاتمة من التشاؤم واتسمت بنوع من الإحساس بحتمية أو جبرية تأثير الظروف الاجتماعية في سلوك الإنسان.

و«تيريز» بطلة مسرحية «المتوحشة» فتاة شابة تبلغ العشرين عاما من عمرها وتعيش في كنف والديها في بيئة كان يمكن أن تكسوها بثوب الدناءة أو تجردها من كل كبرياء وتجعل منها امرأة بشعة محبة للمال ولكنها لم تكن في الحقيقة تلقي بالا للمظاهر أو الترف.

أحبت «تيريز» الموسيقى والملاحن الشهير «فلوران» وهو شخص غني بماله وبالوسط الذي يعيش فيه وبحبه للحياة وبموهبته الفنية، كما أنه واثق من نفسه ومن حب «تيريز» له ويريد أن يتزوجها كي ينتزعها من البيئة التي تعيش فيها وبصفة خاصة من والديها اللذين يعتبران هذا الزواج صفقة رابحة أي عملية بيع يمكن أن يستفيدا منها إلى أبعد الحدود فهما على استعداد دائم لبيع ابنتهما وبدلا من أن تشعر «تيريز» بالسعادة عند انتقالها لمنزله تمهيدا للزواج يسيطر عليها الشعور بالنعاسة بسبب ماضيها غير المشرف منذ أن كانت طفلة صغيرة وبعد أن أصبحت شابة مراهقة فقد دُفعت لارتكاب الكثير من الأفعال التي تجعلها في حالة خجل من حياتها السابقة، ومن سلوك والديها، بل إنها تهاجم «فلوران» نفسه لأنه لم يكن في يوم من الأيام فقيرا مثلها ولم يعرف كيف يكون تعيشا وكيف يكره الناس أو يفهم على الأقل سبب معاناتها وهي تقف على أعتاب حياة جديدة تتخلص فيها من كل ما سبق من موبقات.

إن من يعيشون في مثل بيئته لا ينطقون بكلمات قبيحة ولا يتكلمون عما ينعمون به من مميزات، ورغم ذلك فإن ما يقولونه بحسن نية أحيانا وبمنطق الطيبة والعدل هو في غاية القسوة لأنهم يجهلون كل شيء مما يدور من حولهم.



لقد عاشت «تيريز» في هذا الوسط ستة أيام أحست فيها كأنها في أعماقها ثورة جواد جامح ويحاول «فلوران» أن يهدئ من ثورتها ومن محاولاتها دفع والدها لإظهار ما ينطوي عليه سلوكه من خسة وضعة وحقارة متوقعة أن يقوم «فلوران» بالقذف بهما معا خارج بيته ولكنها تكتشف أن «فلوران» في وادٍ آخر وعندما تسمعه وهو يعزف الموسيقى تشعر بأن بين هذه الأنغام وسعادتهم انسجاما بديعا وانتظاما رائعا ولكنه مروع فالشر عندهم يصبح ملاكا شريرا يقاومونه بمرح لكي يمرنوا عضلاتهم وهم ينتصرون دائما عليه، أما البؤس فهو فرصة أمامهم ليثبتوا فيها مقدار طبيبتهم فيما يقومون به من إحسان وأنها إذا ما استمرت في الحياة معهم فعليها ألا تفكر أبدا في أن هناك آخرين يعيشون ويصارعون الحياة ويموتون ولكن وجوه من تود نسيانهم تطاردها وتصيب ما فيه سعادتها المزعومة في مقتل وعندما جالت بخاطرها كل هذه الأفكار قامت بوضع فستان زفافها على أحد المقاعد الوثيرة وتترك المكان وهي تقول لنفسها وكأنها تحدث «فلوران» الذي طلبت منه الاستمرار في عزفه الذي ينساب. متدفقا في يسر «مهما حاولت أن أخدع نفسي وأن أنعمي بكل ما أوتيت من قوة فسوف يكون هناك كلب ضال يمنعني من أن أكون سعيدة»، وتشير معظم الدراسات التي تناولت أعمال «أنوي» بالتحليل والتفسير إلى أنه أكثر كتاب المسرح تأثرا بالعديد من الكتاب المعاصرين له والسابقين عليه وأن هذا التأثير لم يدفعه على الرغم من ذلك إلى مجرد المحاكاة أو التقليد أو الاكتفاء بمجاراة أساليبهم في الكتابة فقد هضم كل التجارب والتيارات وابتكر لنفسه أسلوبا خاصا به هو نتاج خبراته المتراكمة بالإضافة إلى موهبته التي أدت به إلى التمكن من عناصر اللعبة المسرحية، لذا فإنه ليس بالأمر الغريب أن يقال إنه إلى جانب

تأثره السابق الإشارة إليه «بجان جيروود» الذي لا يكف عن قراءته، قد تأثر بالعديد من المبدعين وبصفة خاصة «موليير»، كما تأثر «ماريفو» الذي يشير النقاد إلى أنه أعاد قراءته ألف مرة فقد تأثر بمسرحيته «الخيانة المزدوجة» في كتابته لمسرحية التدريب على المسرحية أو الحب المعاقب وفيما يتعلق بالحنين والحب والشباب الحالم تأثر «بألفريد دي موسيه» وكذلك «ببول كلوديل» فالبرولوج أو التمهيد في مسرحية «أنتيجونة» والذي يستخدم فيه شخصية المقدم شبيه إلى حد كبير بما فعله «كلوديل» في مسرحية «حذاء من الستان» وتعد مسرحية «فالس مصارعي الثيران» التي كتبها سنة 1952 تنوعا على مسرح «جورج فيدو» وتعليقا عليه، أما فيما يتعلق «بأرمان سالاكرو» فالعلاقة بينهما قائمة ويتضح ذلك من مقارنة مسرحية «فتاة آراس المجهولة» لسالاكرو بمسرحية «مسافر بلا متاع»، علاوة على وجود أوجه شبه بين مسرحية «امراة حرة» ومسرحية المتوحشة لأنوي إلى حد كبير ويقول يحيى سعد في مقدمة ترجمته لمسرحية «المتوحشة» إنه من اللافت للنظر أن المسرحيتين الأخيرتين المشار إليهما قد ظهرت في نفس العام وأن موضوعهما واحد على الرغم من أن كلا المؤلفين لم يكن يعرف الآخر وكانا في هذا كمن يجدفان في اتجاه نفس التيار ويتأثران بنفس انطباعات العصر، ويضيف أن مسرحية «رجل كالآخرين» لسالاكرو ومسرحية «لقاء سذليس» لأنوي تكاد تكون الشخصيات فيهما واحدة وهذا واضح من خلال شخصية الأم في المسرحيتين وهي امرأة مصابة بهستيريا قاسية وتتحول في المسرحيتين إلى غانية والقصتان مفجعتان.

والى جانب تأثره بكل هؤلاء المبدعين الفرنسيين فإنه قد تأثر بدرجة كبيرة بـ «لويجي بيراندلو» الإيطالي إذ يجمع بينهما - إلى جانب اعتبارهما



من دعامات المسرح الحديث الذي يمزج الكوميديا بالتراجيديا - أنهما لا يهتمان بالحبكة التقليدية مع الاستعاضة عنها بحدث درامي موحد ثم معالجته من عدة زوايا متنوعة ومتباينة، كما أن كلا الرجلين مشغول بموضوع درامي يتردد كثيرا في معظم أعماله وهو موضوع المراقبة بين الحقيقة والخيال، وإذا كان «بيراندللو» يعالجه في جدية فإن «أنوي» يضيف عليه لمسة من لمسات السخرية بحيث يصرف انتباه المتلقي عن التفكير في تلك الهوة السحيقة التي تفصل بين الواقع والخيال، بين «الحقيقة والوهم» بين المغامرة المعاشة وبين الإبداع المسرحي وخاصة وفقا لفكرة «المسرح داخل المسرح»، إلا أنه كما يقول سمير سرحان في كتابه «دراسات في الأدب المسرحي» يختلف عن «بيراندللو» في أنه يجعلنا نرى الصورة أمامنا معكوسة بحيث يرى المتلقي الجانب الآخر الذي لا يراه أبطال مسرحيته أنفسهم وإن كانوا يعيشونه بلا وعي منهم، إذ تتضمن هذه الصورة سخرية حادة تجعلنا نراها ونرى نقيضها في نفس الوقت، فمسرحية «البروفة أو عقاب الحب» التي تقوم على أسلوب «المسرح داخل المسرح» - وكذلك مسرحية «كولومب» التي تتبنى الأسلوب نفسه - لم تعد فيها فقط مسألة وجود مجموعة من الهواة يتدربون على اللعبة المسرحية وإنما ندخل من خلال هذه اللعبة إلى عالم المسرح بسرادييه وكواليسه وصراعاته وتدخل في إطار نفس الدائرة مسرحية «الدعوة للقصر» ومسرحية «عزيزي أنطوان» وبطل هذه المسرحية يقرر الانتحار في ظروف غامضة ولكنه يسعى قبل ذلك إلى استدعاء مجموعة من الممثلين ليقوموا بأداء مسرحية أمامه وحده يصور فيها أهم أحداث حياته حتى يستطيع أن يقف وجها لوجه أمام جوانب من سيرة حياته: يتأمل حلقاتها ويحكم عليها وهو يتدخل بين الحين والآخر

لإبداء بعض الملاحظات التي يوجهها للممثلين مثلما كان «هاملت» يفعل في ذلك المشهد الشهير. لقد تذوق «أنوي» ما يزرع به إنتاج هذا المبدع الإيطالي واستخدم الكثير من وسائل التخفي ولكنه أكسب هذه التقنيات المذاق الخاص به.

ويذكرنا عنوان مسرحيته «روميو وجانيت» التي عرضت سنة 1946 بمسرحية «روميو وجولييت لوليم شكسبير» ويعرف قارئ مسرحية «أنوي» منذ الوهلة الأولى أنه قد كتب هذه المسرحية بهدف معارضته في الشكل وفي المضمون فبطله يدعى «فردريك» وليس «روميو» وهو يختلف عنه في أن «روميو» يمكن اعتباره غلاما متهورا ولا يعتبر مثلاً أعلى للمحب الرومانسي بينما يعتبر «فريدريك» نموذجاً للشرف والاستقامة وهو خطيب «جوليا» تلك الفتاة التي تمثل براءة الشباب وصفاء وطهره وهي تعمل معلمة وهي تختلف عن «جولييت» التي كانت في الرابعة عشرة من عمرها والتي تندفع في حبها لروميو في مغامرة غير محسوبة العواقب.

لقد حضر «فريدريك» إلى منزل العائلة بصحبة أمه ليطلب يد جوليا وبدلاً من أن تسير الأمور في مجراها الطبيعي يظهر لنا المؤلف التناقض الصارخ بين الوضع الاجتماعي لأسرتها وأسرته فردريك ويركز على سلوك كل فرد من أفراد أسرتها فوالدها سكير مفلس كسول وأخوها «لوسيان» الذي هجرته زوجته وخانته مع رجل آخر لا يكف عن التفلسف والسخرية من كل شيء حتى من نفسه، أما أختها «جانيت» فهي تختلف عنها في كل شيء إذ لا تعبأ بأي قيم أخلاقية فهي كاذبة مدعية، كما أنها قد خاضت - وما تزال - الكثير من المغامرات العاطفية والجنسية ولا تهالي بما قد يترتب على ذلك من نتائج تضر بسمعتها وسمعة أسرتها ولكنها لم تعرف



الحب الحقيقي إلا عندما رأت فريدريك خطيب أختها فقد شعرت منذ اللحظة الأولى أن هذا هو حبها المنشود وشبه المستحيل لأنه ليس لها، وهو نفسه انتابه نفس الشعور مع أنه يدرك أن القدر سيقف بالمرصاد في وجه ذلك الحب الذي يتنافى مع العرف والتقاليد، كما يدرك أن هذه الفتاة ليست سوى إنسانة مستهترة فوضوية وأن ماضيها ليس فيه ما يشرف على الإطلاق ومع ذلك فهو يقع في حبها ويهربان معا.

وتنتهي المسرحيتان نهاية مأساوية بموت بطلي مسرحية شكسبير تحت تأثير فكرة القدر المتربص بالإنسان ونتيجة لسيطرة الكراهية بين الأسرتين المتنازعتين وإن كان هناك من يذهب إلى أن اختيار روميو وجولييت للموت ليس من فعل القدر وإنما يمثل تأكيدا لإرادتهما بدلا من الاستسلام لما قد تأتي به المقادير، ويعقب محمد عناني في مقدمة ترجمته لهذه المسرحية بأن هذا الموت يبشر بإمكانية عودة السلام بين الأسرتين، وأن موتهما يكتسب بعدا طقسيا إذ يتحولان إلى المستوى الرمزي فيظهران في صورة القرايين التي لا بد لمدينة «فيرونا» أن تقدمها لإله الشر - إله الكراهية والبغضاء حتى يرحل عنها ويعود السلام والحب إلى أهلها.

أما النهاية عند «أنوي» فتكمن مأساويتها في أن من يبحث عن الحرية المطلقة سيجدها فقط في الموت ففي محاولة البطلين «فريدريك وجانيت» التمسك بحبهما يسعيان معا إلى تحقيق المطلق بلا قيد ولا شرط في عالم مقيد بشروط وتحكمه التنازلات وهنا يصبح الموت هو الحل لإنفاذ إرادتيهما .. لقد فرقت بينهما الحياة فجمعهما الموت معا مع الأخذ في الاعتبار أن فكرة الموت هي الأخرى فكرة خرقاء! وهذه المسرحية تصنف على أنها أكثر مسرحيات «أنوي» سودا.

وفي كتابه «الكوميديا القاتمة» يقول الناقد ج. ل. ستاين أن أنوي يستطيع أن يركب حصانه من الجانبين فتحت تأثير برنارد شو وتقسيمه مسرحياته إلى مسرحيات سارة وغير سارة، نشر «أنوي» مسرحياته في مجموعات أسماها «المسرحيات السوداء Pices Noires والمسرحيات الوردية Pices roses والمسرحيات السوداء الجديدة Nouvelles Pices noirs» والمسرحيات اللامعة Pices bill antes والمسرحيات المصرية Pices grincantes والمسرحيات المتزيية Pices Costumées».

وبرغم ذلك التقسيم فإنه يمزج دائما بين الاتجاهين أو اللونين الغالبين على أعماله إذ تحمل مسرحياته السوداء لمسات وردية، كما يتحول اللون الوردي عنده أحيانا إلى لون أسود وتعكس جميع أعماله رؤيته للعالم، تلك الرؤية المتشائمة الساخرة والمتهكمة أي السوداوية في أغلب الأحيان، وتعتبر النغمة السائدة والمسيطرة على معظمها هي نغمة الارتياب وسوء الظن .. إنه يكره العالم فهو بالنسبة إليه قدر، ويزخر عالمه بحشد من فتيات مثاليات يتسمن بالبراءة والنقاء ويحملن رؤوسا عنيدة ويردن تحقيق المطلق أو المستحيل ففي «مسرحياته السوداء» يصبح الحب مشؤوما ووبالا على صاحبه ويقوده إلى الهلاك ويتحقق الانتصار فقط في مسرحياته الوردية، ولكنه في الحقيقة انتصار حزين لأن عالم أنوي الوردي لا يتحقق إلا في الهزلية أو الخرافات أو الباليه التهريجي ويرى ج. ل. ستاين في كتابه «عناصر الدراما» أن دراماته لا تحقق تأثيرها القوي في أثناء القراءة، وإنما يتحقق ذلك عند عرضها على الجمهور إلا أنه يلاحظ أن الضحك عنده أكثر برودة والدموع أكثر حرارة وأن كليهما يفشل بنفس القدر في تحديد نكهة نستسيغها فقط في المسرحية المعروضة».



لقد ظل «أنوي» طوال حياته حزينا لا يريد أن يخفي أو يقلل من احتقاره للمجتمع أو من جذوة حنينه الدائم إلى البراءة والنقاء لذلك يمكن أن نقول عنه إنه الكاتب الدرامي الأكثر حزنا والذي يمكن أن يضحك متلقيه رغم ما قد يبدو في هذا القول من تناقض إذا أخذنا في الاعتبار التصنيف السابق ويمكن القول أن حوار لهذه المسرحيات وأساليب معالجته لأحداثها وإحكامه لحبكاتها، كل ذلك يكشف بطريقة لا تعرف الكلل أنه من خلال أفكاره المتسمة بالحزن يبذل مسرحيات مرحلة وربما كان ذلك أحد جوانب فلسفته إذا جاز التعبير فهو يكتب مسرحياته لمسرح البوليفار التجاري الذي يخضع في النهاية لقانون «شباك التذاكر» وقد تجبره الظروف على الخضوع لحكم هذا الشباك، كما أنه لا بد أن يخضع لقواعد وقوانين تحقيق التسلية والمتعة، وهو يملك بالفعل القدرة على القيام بذلك وهو نفسه يقول «إنني صاحب صنعة مسرحية جيدة ولا أخجل على الإطلاق من أن أكون عاملا يدويا في هذا الخصوص، لذا فإنني أمتع جمهور باريس المسرحي عندما أزدود شخصياتي بالعناصر التي تجعلها شخصيات أراجوزية مضحكة على خشبة المسرح، وبذا يستطيع خمسمائة أو ستمائة شخص أن ينسوا همومهم في كل ليلة عرض فأثناء ثلاث ساعات هي مدة العرض يمكن للناس أن تنسى مصائبها وأن تنسى الموت وما أقوم به في هذا الصدد هو عمل يدوي جيد وناجح.

وقد كانت مسرحيات «أنوي» تعرض على مسرح الأتيليه (الاستديو) على امتداد الفترة الزمنية من سنة 1941 إلى سنة 1951 وقد أخذ المخرج «بارساک» (1900 - 1973) هذا المسرح عن «شارل ديبلان» (1885 - 1949) وكان بارساک تلميذا له ولجاك كويو (1879 - 1949)، وقد كان

«بارساک» رجلا من رجال «مسرح الممثل» والمعروف بقناعته بالحوار الرشيق المذهب والمحکم وباستخدام البانتومايم كوسيلة من وسائل التعبير وبعنصر الرقص بهدف إشاعة البهجة، ومثل هذا الأسلوب يكاد يتطابق بشكل متکامل مع أعمال أنوي الوردية على الأقل ومع طريقته في كتابة الحوار وخلق الشخصيات.

وامتدادا لتلك الحقبة التي أشرنا إليها سيطرت عروض مسرحيات «أنوي» على برامج المسارح لمدة عشرين عاما في فرنسا ويشير «جيورج هينزل» صاحب أحد المعاجم المسرحية الألمانية إلى أن العروض التي قدمت لمسرحياته في المسارح الألمانية في موسمي 1960، 1961 قد بلغت ألفين ومائة وستة وخمسين عرضا وهو ما لم يتحقق لعروض شكسبير نفسه.

إن ما نعرفه عن حياة «أنوي» قليل جدا إذا قيس بما نعرفه عن مسرحه وهو نفسه يقول ليس لدي «سيرة ذاتية» وأنا سعيد بذلك، لقد ولدت في 23 يونيو سنة 1910 في «بوردو» وأتيت وأنا صغير جدا نحو باريس حيث درست في مدرسة «كولبير» الإعدادية ثم في «كلية شابتال»، كما درست لمدة عام ونصف العام القانون في باريس وأمضيت عامين في إحدى دور النشر وبعد كتابة مسرحية «السمور الأبيض» سنة 1932 قررت بصفة نهائية أن أكرس كل مجهودي للمسرح وإلى جانبه قمت بكتابة بعض السيناريوهات للسينما، لقد انطوى ذلك على قدر من العناد ولكن برغم ذلك نفذته بطريقة جيدة .. وفيما يتعلق بالجزء الباقي من حياتي فإنني أحتفظ لنفسی ببعض جزئياته وتفاصيله.

وقد اتسم إبداعه الدرامي بالغزارة والتنوع إذ كتب أكثر من أربعين مسرحية فقد كان يكتب في كل عام - تقريبا - مسرحية، غير أنه قد صام



عن الكتابة على امتداد ست سنوات بين عامي 1962 و 1968 ولم يقدم في هذه الفترة سوى مسرحية واحدة اقتبسها عن الكاتب المسرحي الألماني «هايزيش فون كلايست».

تدل تجربة «أنوي» في الكتابة على موهبة درامية متدفقة ساهمت في تحقيق منحى إبداعي جدير بالدراسة والتأمل وقادته إلى مزيد من كشف أسرار اللعبة المسرحية إلى درجة أصبح معها يلهو بالصعاب المسرحية، مما أدى إلى وصوله إلى درجة عالية جدا من الحرفية وإلى حد أصبحت معه مجرد غاية في حد ذاتها، وقد أدى ذلك في بعض الأحيان إلى الهجوم عليه بدعوى أن حرفيته المسرحية هذه تخفي خلفها بعض السطحية الفكرية أو على الأقل لا تساهم في الكشف عن تسجيل أي تطور فكري ملحوظ يتعادل مع هذه البراعة في الصياغة.

وقد أدى ميله إلى صبغ كل شيء باللون الأسود بشكل عمدي بالإضافة إلى حبه للتقزز والاشمئزاز، أدى ذلك إلى دمج بعض النقاد والمبدعين فكره بالسلبية ومن ذلك ما أشار إليه «جابريل مارسيل» بقوله «إنه من المؤسف أن توضع مثل هذه العبقرية في خدمة فكر بهذه السلبية».

ونظرا إلى تحركه في نطاق عالم ضيق محدود بحدود الأفكار التي تشكل رؤيته لمجتمعه وللعالم تمثل العيب الأساسي في مسرحياته في سيطرة عنصر التكرار والرتابة بالنسبة إلى موضوعات إذ كان حريصا ليس فقط على تكرار ثيمات بعينها تدور حول الفقر والغنى وتأثير المال على سلوك شخصياته والحرص على رصد آثار الماضي على حاضر ومستقبل هذه الشخصيات، بالإضافة إلى حرصه على البحث عن البراءة التي تفقدها



هذه الشخصيات إما لعيب فيها أو بسبب البيئة أو الوسط الاجتماعي الذي تنتسب إليه، بالإضافة إلى مفهومه عن السعادة وخلقه لشخصيات قلقة عاجزة عن الحياة وعاجزة عن الموت، فالشباب الطاهر النقي والبريء يهزم تحت تأثير عدة عوامل فهو إما أن يكون مقيدا ومكبلا بقوانين البيئة والمجتمع أو أسيرا لحياته داخل مستتقع به حشد من الشخصيات المتسمة بالخسة والوضاعة والجبن والغباء أو يحول القدر بينه وبين تحقيق ما يصبو إليه من سعادة.

ومن الطريف أن «جابريل مارسيل» نفسه هو من قال عنه في موضع آخر.. «يقينا إنني أعتقد أن «جان أنوي» هو إلى حد كبير أبرز كتاب المسرح في جيله تنوعت مصادر إبداع «أنوي» بين التاريخ والأسطورة والواقع الاجتماعي، بالإضافة إلى تجربته الذاتية ولكن المؤرخ «فيتو باندولفي» يرى أنه لا ينضوي تحت لواء أي مدرسة أدبية بعينها أو أي فلسفة بذاتها وأنه ينتمي إلى أولئك الذين يتخذ الفن بالنسبة إليهم معنى شخصيا وأنه بطل دراماته الثابت» فكل رد من ردود مسرحه هو رد من حياته، وكل جنحة ناجزة هي زلة من زلاته وكل موقف من مواقف شخوصه هو انعكاس للصورة التي أحاطت بصباه حتى أن أعماله تتبع نفس المنحنى الذي تتبعه حياة إنسان، فالنزاع الدرامي ينمو فيها على نطاق واسع ولكنه وحيد وأن الوجوه التي يجول وسطها مصير البطل تحتفظ بملامح متماثلة على الدوام ثابتة وحجرية، والأصح القول إنه يحيا حياته كلها مع شخصيات مسرحياته (فيتو باندولفي: تاريخ المسرح ترجمة الأب إلياس زحلاوي ج 4 ص 4) إن التاريخ والأسطورة وأعمال معاصريه التي كانت مصدرا وحافزا له على المعالجة والاقتداء والاقتباس والمعارضة قدمت له مادة خام جاهزة إن صح التعبير



واستطاع أن يتعامل معها بدرجات متفاوتة من الإجادة وقد تجلى ذلك في مسرحياته يوريديكي، القبرة وبيكيت أو شرف الله وميديا وأنتيجونة.

«أنتيجونة أنوي الرافضة للأمل الحقيقير»

لم يكن «يوريبيديس» هو الكاتب المسرحي الوحيد الذي سعى إلى الإغراب في معالجته لأسطورة «أنتيجونة» ففي العصر الحديث كانت هناك معالجة أكثر غرابة في الموضوع وفي التفاصيل قام بها «برتولت برشت».

لقد ترك «يوريبيديس» جوكاسته على قيد الحياة أثناء المباراة بين ولديها والتي انتهت بقتل كل منهما للآخر، كذلك فقد جعل «هايمون» يتزوج من «أنتيجونة» سرا وينجب منها طفلا، وعندما يكتشف «كريون» وجود ذلك الطفل أثناء أحد الاحتفالات يقوم بقتله ثم يقتل «هايمون» أنتيجونة وينتحر إلى جوارهما.

أما «برتولت برشت» فقد اقتبس للمسرح مسرحية «سوفوكليس» من واقع ترجمة الشاعر «فريدريش هولدرلين» على أساس أن تلعب «هيلينا فايجل» الدور الرئيسي وتم إسناد مهمة الديكورات إلى «كاسبارنيهر»، وكانت تلك أول مسرحية يونانية يقتبسها برشت سنة 1948 فقد كان يشعر بنفسه أقرب إلى روما منه إلى اليونان، كما يؤكد ذلك «فريدريك أوين» في كتابه عنه وعن عصره وأعماله فقد جذبه البعد السياسي في الموضوع والذي يركز على مسألة مقاومة الطغيان، وقد كان شغله الشاغل في ذلك الوقت محاولة إحياء الريبيرتوار الدرامي الذي شوّهه النازيون كي يجعله يخدم العصر الحاضر، وقد كانت هذه هي حال «أنتيجونة» «هولدرلين» التي كانت

قد استخدمت - ولا سيما في الإخراج الذي قدمت به في فيينا - من أجل تمجيد النظرية النازية عبر وضع الحساسية الأنثوية (أنتيجونة) بالتعارض مع «العقلانية الذكورية» (كريون) وعبر التشديد على العناصر الغيبية في النص. ويبدأ «برشت» مسرحيته بمشهد تمهيدي تجري أحداثه في برلين في شهر أبريل سنة 1945 عندما كانت الحرب العالمية الثانية على وشك الانتهاء. تخرج شقيقتان عند الفجر من ملجأ بُني للحماية من قصف الطائرات وتعودان إلى بيتهما فتجدان شقيقهما مشنوقاً أمام البيت وكان قد فر من فرقته المنسحبة.. ربما كان لا يزال على قيد الحياة فهل تجرؤ إحدى الشقيقتين على قطع الحبل أمام جندي القوات الخاصة الموجودة في المكان؟

ثم تبدأ بعد ذلك أحداث مسرحيته بالمشهد الافتتاحي في معظم المعالجات والذي يجمع بين الأختين «أنتيجونة وإسمينة»، وما يلبث المتلقي أن يكشف أن هذه المسرحية لا تنتمي لا إلى سوفوكليس ولا إلى الشاعر الألماني ولا إلى أنتيجونة نفسها فقد كان مناط اهتمامه ليس تصوير المقاومة الداخلية للنازية بل عرض ذلك الطغيان الذي يتهاوى واضعاً «كريون» في صدر المشهد فالمسرحية تتناول قصة الحرب التي شنها على مدينة «أرجوس» باعتباره حاكم مدينة طيبة وذلك بهدف الاستيلاء على مناجم الحديد الغنية الموجودة بها حتى يتمكن من تزويد مقاتليه بحراب جيدة، وعندما طال زمن الحرب إلى درجة تفوق التوقعات يتمرّد جنوده عليه وتسري موجة من العصيان بين صفوفهم وتنتهي المسرحية بخسارة الحرب وضياع طيبة.

وقد حاول «أنوي» في معالجته للمادة الخام المتاحة والمتمثلة في الأساطير والمسرحيات المرتبطة بأورفيوس وميديا وأنتيجونة أن يقوم بعمل معالجة



عصرية تختلف عن كثير من معالجات معاصريه للأعمال الأسطورية والكلاسيكية فهو ينتمي للثالث الفرنسي الشهير الذي شكلت معالجاته في هذا الصدد علامة مهمة بارزة في دراما القرن العشرين ويتكون هذا الثالث من «جان جيروودو وجان كوكتو وجان أنوي».

ومنذ بداية صياغته لموضوع «أنتيجونة» سعى أنوي إلى الاحتفاظ بمعطيات مأساة سوفوكليس الأساسية فقط وقام بالحذف، والإضافة فضلا عن اتباعه تقنية حديثة في التعامل مع موضوعه يستخدم فيه الأسطورة كشكل من أشكال التعبير عن تجربة معاصرة تختلف تماما عن طابع القرن الخامس قبل الميلاد، لذلك فإنه قد بدأ مسرحيته بوجود كافة الممثلين على خشبة المسرح عند رفع الستار حيث يعبر عن المنظر بديكور محايد غير متميز، وتبدو الشخصيات منهمكة في الثرثرة أو شغل الإبرة أو لعب الورق.. ينفصل عنها «مقدم العرض» ويتجه للأمام ويخاطب الجمهور قائلا: ها هم أولاء. هذه الشخصيات سوف تمثل لكم «أنتيجونة» وأنتيجونة هي هذه الصغيرة النحيفة التي تجلس هناك ولا تقول شيئا. إنها تفكر في أنها ستصبح «أنتيجونة» بعد لحظة. في أنها ستظهر فجأة من جسد الفتاة النحيفة المنطوية السمراء التي لم يأخذها أحد من الأسرة مأخذ الجد، تلك التي وقفت وحدها ضد العالم وضد خالها «كريون» الملك. تفكر في أنها ستموت، إنها في شبابها وأنها أيضا كانت تحب أن تحيا ولكن ماذا بيدها أن تصنع؟ إن اسمها أنتيجونة وسيكون حتما عليها أن تؤدي دورها حتى النهاية.

وواضح من سياق هذا المدخل أن «أنوي» يعرف بطبيعة الحال أن المادة الخام الجاهزة له معروفة للجميع كما كانت الأساطير معروفة للجمهور

اليوناني الذي كان برغم ذلك يقبل في لهفة على متابعة العروض المسرحية المختلفة بهدف التعرف على كيفية معالجة المؤلف لموضوعه الذي ينتزعه من بين أحرش هذه الأساطير، وهذا الأسلوب الذي اتبعه «أنوي» لم يجهز على عناصر الترقب والتشويق المحفزة على تتبع أحداث هذه المسرحية فقد ترك للمقدم مهمة التعريف بالشخصيات والتعليق عليها والتأكيد على موضوع المسرحية بسرده لخلفية الأحداث المتمثلة في عدم التصريح بدفن جثة الأخ المعتدي على مدينته.

يمضي «أنوي» في هذه الصياغة مؤكدا منذ البداية نيته الخروج على نمط البناء السوفوكلي معتمدا في ذلك على موهبته وقدراته الحرفية وعلى ما اختزنه ذاكرته من تجارب معاصريه، والجدير بالذكر أن «جان كوكتو» في معالجه لأسطورة «أورفيوس» لجأ هو الآخر إلى ابتكار أسلوب جديد لتقديم مسرحيته للجمهور إذ يتقدم الممثل الذي عُهد إليه بالدور الرئيسي للجمهور قبل رفع الستار قائلا: «سيداتي سادتي إن هذه المقدمة لم يكتبها مؤلف المسرحية ولا شك في أنه سيندهش لسماعها. إن المأساة التي عهد المؤلف بأدوارها إلينا تدور بدقة بالغة ورقة بالغة، ولذلك سأطلب إليكم أن تنتظروا النهاية حتى تفصحوا عن رأيكم فيما إذا كان شغلنا يعجبكم، وسوف أقول لكم السبب في مطلبي هذا، إننا نلعب عاليا جدا من دون شبكة من تحتنا وأقل صوت في غير أوانه قد يؤدي إلى مقتلنا زملائي وأنا (الترجمة هنا لإدوار الخراط).

وبمجرد أن ينتهي مقدم العرض من التعريف بالشخصيات تبدأ في الخروج الواحد منهم إثر الآخر ثم ما يلبث أن يختفي هو الآخر لتتغير إضاءة المنظر وتشير الإرشادات إلى دخول «أنتيجونة» متسللة قادمة من الخارج



فجرا وهي تسير على أطراف أصابعها وقدماهما عاريتان وحذاؤها في يدها وتظل ساكنة للحظة ثم يدور بينها وبين مربيتها حوار نستشف منه مدى قلقها عليها عندما لم تجدها نائمة في فراشها خاصة وأنها تعتقد أنها لم تخرج للنزهة وإنما لمواعدة أحد الشباب، ويتطور الحوار بينهما ليصل إلى درجة من التعنيف فمثل ذلك السلوك لا يليق بأميرة كما أنها لم تكن تتوقع منها أن تفعل ذلك خاصة وأنها ليست من الفتيات اللاتي يحرصن على زينتهن كما أنها لا تهتم بنفسها الاهتمام الكافي خلافا لأختها «إسمينة» الأكثر جمالا منها وتستمر المربية في تذكير الأميرة بما يليق وما لا يليق وبأن مثل هذا الأمر يجب أن يصل إلى علم خالها «كريون»، وتهدي «أنتيجونة» من روعها وتؤكد لها أنها لا تواعد أحدا وأنها تحب خطيبها «إيمون» ولا تحب أحدا سواه. تظهر «إسمينة» وكانت هي الأخرى تعاني الأرق وتتناها حالة من التوجس إذ تفكر في العواقب التي يمكن أن تحدث إذا دُفنت الجثة فهي لا تريد الموت إن كانت هي الفاعلة، كما أنها تدرك أن أختها الصغرى مجنونة وأنها لا تتوانى عن الإقدام على فعل ما قد يخطر في بالها على الفور حتى ولو كان مجرد حماقة أما هي فإنها أكثر عقلا واتزاناً.

إن «أنتيجونة» تعتقد بالفعل أنه لا يجدر بالمرء في بعض الأحيان أن يفكر كثيرا قبل الإقدام على أي فعل حتى وإن كان يعلم مقدما عواقبه وحتى ولو كان يمثل خرقا للقوانين واللوائح برغم أن المدينة كلها يمكن أن تجأ في وجهه أو كان العذاب أو الموت في انتظاره.

إن «إسمينة» لا تفتأ تردد «أنت مجنونة» على مسامعها فهي تشعر شعورا خفيا بأن وراء الحالة التي تبدو عليها أختها سرا لا تريد الكشف عنه وتخشى أن تكون قد نفذت بالفعل ما لا تجرؤ هي على مجرد التفكير فيه.

تنتاب «أنتيجونة» لحظة تشعر فيها بشيء من الضعف وتحاول الإفلات منها وتلتمس العون على نحو خفي من دادتها فهي تريد أن تؤكد لنفسها أنها لم تعد تلك العصفورة الصغيرة ولم تعد خائفة من الغول الشرير ولا من تاجر العبيد ولا من سارق الأطفال، وعندما يصل «إيمون» تطلب منه أن يحتضنها بقوة حت تستمد منه العزم والقوة وتتحدث بنبرة حزينة عن حلم الاقتران به والإنجاب منه على أنه شيء قد انقضى، ثم تحاول أن تتأكد منه أنه يحبها كامراً وأنه قد اختارها هي من دون الأخريات وخاصة إسمينة التي تفوقها جمالا «أنا سمراء ونحيفة وإسمينة ماردة مذهبة كالفاكهة» ثم تتحول نبرة حديثها وتقول له فجأة «أريد أن أقول لك الآن شيئين وعليك أن تخرج بعد أن أقولهما حتى ولو بدا ذلك شاذا غريبا وحتى لو أملك ما أقول.. وطلبت منه أن يقسم على مراعاة ذلك وعلى الإنصراف من دون أن يقول شيئا وحتى من دون أن ينظر إليها وكانت قد ذهبت إليه في غرفته محاولة إثارته لتكون زوجته قبل أن.. ثم تصمت ولا تجسر على تكلمة الجملة ثم تطلب منه أن يسامحها لأنها لن تستطيع أبدا أن تتزوجه وأنه سوف يعرف السبب وبخروجه مصدوما تدخل «إسمينة» مرة أخرى وقد جافاها النوم خوفا من أن تحاول «أنتيجونة» دفن بولنيس في وضع النهار إن لم تكن قد قامت بذلك بالفعل.

إسمينة: أنتيجونة أختي الصغيرة، نحن كلنا هنا حولك: إيمون وديدي وأنا وكلبتك سكرة.. إننا نحبك ونحن أحياء، نحن لم نموت. إننا بحاجة إليك بولنيس قد مات وهو لم يكن يحبك. لقد كان دائما غريبا عنا وأخا سيئا إنسه يا أنتيجونة كما نسينا من قبل. دعي شبحه الحافي بهيم على الأرض إلى الأبد بلا دفن، ما دام هذا قانون كريون، لا تتحدى ما هو أقوى منك.



أنت دائما تتحدين كل شيء ولكنك صغيرة جدا يا أنتيجونة، ابقى معنا .

أنتيجونة: (تقوم . ابتسامة صغيرة على شفيتها . تذهب نحو الباب وتقول بصوت خافت عند عتبه) فات الوقت . هذا الصباح عندما قابلتني، كنت آيته من هناك هكذا نسج «أنوي» هذا المشهد في براعة تدل على قدرته على حفز المتلقي لتتبع الحدث لحظة بلحظة فقد كانت «أنتيجونة» منذ لحظة دخولها متسللة تبدو وكأن لديها سرا تحرص على إخفائه وها قد تم كشفه أخيرا بعد أن تعرفنا على مدي الاختلاف والتناقض بين الأختين شكلا وفكرا وبعد أن يضعنا مباشرة في قلب الحدث . لقد أمر «كريون» بعدم دفن الجثة وقامت «أنتيجونة» بدفنها بالفعل.. إن المشهد الافتتاحي الذي صاغ من خلاله «سوفوكليس» صورة الأختين وموقفهما من قرار «كريون» في بضعة أسطر من الحوار، وقد تحول هذا الموقف إلى مشهد طويل مرسوم بدقة ليكشف أبعاد شخصية «أنتيجونة» التي تشعر منذ البداية بأنها ليست فتاة عادية مثل الأخريات وخاصة أختها .

ويحرص «أنوي» على التأكيد على ملمح أنثوي يساهم في استكمال ملامح صورة أنتيجونة التي كانت وهي صغيرة تحاول أن تلتطخ أختها بالتراب وقد ربطتها مرة إلى إحدى الأشجار وقامت بقص شعرها الجميل، وعندما أرادت أن تصبح نموذجا لامرأة مرغوب فيها لتثير «إيمون» أقدمت على سرقة أدوات التجميل الخاصة بها كما سرقت ملابسها تريد بذلك أن تبدو في أبهى صورة.. أنثى ولكن من خلال أختها فهل يمثل ذلك ما تنطوي عليه شخصيتها من حب ممزوج بالكراهية تجاه ما تمثله «إسمينة» من أنوثة؟ إن شخصية «أنتيجونة» في هذا النص تبدو مختلفة تماما ليس فقط عن شخصيتها لدى سوفوكليس وإنما عند غيره في المعالجات المختلفة



إذ تبدو أكثر ثراءً وتميزاً عند أنوي وقد يعتبر ذلك أحد الأسباب التي تبرر تسمية المسرحية باسمها.

إن المسرحية تؤدي بلا فواصل ويعتبر المشهد الرئيسي فيها هو ذلك المشهد الذي تتم فيه المواجهة بين «كريون» و«أنتيجونة» والذي يفجر من خلاله الكثير من القضايا، فعندما يخبره «الحارس» بأن هناك من أهال التراب على الجثة بالقدر الذي يخفيها به عن الصقور يعتقد «كريون» أن ذلك قد يكون بفعل حيوان ينبش في الأرض، ولكن ما تلبث أن ترد على ذهنه فكرة المؤامرة التي تتسج خيوطها المعارضة المكونة من أصدقاء «بولينيس» وزعماء الدهماء وقد تحالفوا ضده مع الكهنة وقد تكون أداتهم في التنفيذ طفلاً دربوه على القيام بهذه المهمة وتأتيه هذه الفكرة لأن الحارس يخبره بأنهم لم يعثروا إلى جوار الجثة إلا على أثر قدم أخف من وطء عصفور وجاروف صغير أكله الصدا.

أضاف «أنوي» شخصية وصيف «لكريون» وهو صبي صغير يركن إليه «كريون» عندما يصبح وحيداً في النهاية، كما احتفظ بالكورس ولكنه جعله بلا منشد واستعان بدورية من الحرس قوامها ثلاثة حراس بدلاً من حارس واحد عند سوفوكليس تبدو وظيفتهم كما لو كانت محاولة القيام بنوع من الترويح الكوميدي أكثر منها وظيفة تتعلق بحفظ الأمن وحماية النظام وقد وقعت القرعة على أحدهم لإبلاغ «كريون» بما حدث بعد أن حاول كل منهم التهرب من القيام بهذه المهمة خوفاً من العقاب وبدلاً من أن يقوم بالبلاغ راح يتحدث عن ملف خدمته وتأخر ترقيته وكأنه يرجئ بذلك ما قد يترتب على ذلك من نتائج أقلها توقيع العقوبة عليه.



وعندما يقبض الحراس على «أنتيجونة» تطلب منهم في كبرياء أن يرفعوا أيديهم القذرة عنها فهي ابنة «أوديب» ولن تقدم على الهرب فيخاطبها أحدهم ساخرا بأن العاهرات اللاتي يتم التقاطهن في أثناء دورية الليل يزعمن أنهن صديقات لمأمور القسم.. لقد تلطخت يداها بالتراب لأنها في محاولتها الثانية استخدمت أظفارها في النبش بعد أن فقدت الجاروف وعندما ينبهها الحارس إلى أن يديها هي القذرة وليست أيديهم تنظر إليهما وهما في القيد وعلى شفيتها ظل ابتسامة صغيرة. لقد قامت بذلك الفعل في المرة الأولى باستخدام «جاروف» «بولينيس» الذي كانوا يستخدمونه - عندما كانوا أطفالا يتسمون بالبراءة - في اللعب لبناء قصور من الرمال على شاطئ البحر في الإجازات.

إن «كريون» لا يثور في البداية على فعلتها، بل يطلب منها أن تعود إلى البيت وأن تمام مدعية المرض على أن تشهد مربيتها على أنها لم تغادر البيت، أما أمر الحراس الذين شهدوا الواقعة فإنه سوف يتولاه بنفسه.

إن شخصية «كريون» تختلف في هذه المعالجة عن شخصيته عند سوفوكليس وقد أشار مقدم المسرحية في البداية إلى بعض ملامح صورته عند استعراضه للشخصيات الرئيسية في المسرحية فقد كان في عهد «أوديب» هو الرجل الأول في الحاشية يحب الموسيقى ومطالعة الكتب والتجوال بين الحوانيت، ويموت أوديب وولديه ترك كل هذه الأشياء وشمر عن أكمامه ليتولى زمام الحكم، ومنذ أن فعل ذلك وهو يطرح على نفسه في المساء دائما عندما يشعر بالتعب سلسلة من الأسئلة: أو ليس من العبث قيادة الرجال؟ أليست هذه مهمة بشعة حقيرة يجب أن يتركها لآخرين أكثر منه غلظة وأشد صلابة؟ وفي الصباح تجد مشاكل أخرى يتعين عليه حلها.

وتكون أنتيجونة بفعلتها هي أبرز وأعقد مشكلة واجهته وهو يحاول تدعيم أركان حكمه فهي ترفض تنفيذ فكرته بالعودة للبيت والتظاهر بالمرض، لأنها ببساطة سوف تعيد الكرة مرة أخرى فأقل ما يمكن أن توصف به فعلتها ينحصر في كلمة واحدة: الواجب، وهي واثقة بأنه سوف يحكم عليها بالموت، ولم يكن يخطر ببالها عندما فعلت ذلك أنها من سلالة ملكية أو أنها ابنة أوديب أو ابنة أخت الحاكم وخطيبة ابنه أو أنها فوق القانون.

إن موقفها يشعره بالحيرة والحرع فهو يحاول أن يحول بينها وبين الموت بمختلف الطرق لذا فإنه يبدو مترددا في اتخاذ قرار بشأنها فهو يرى أن ما يحركها هو كبرياء «أوديب». أنت كبرياء أوديب هكذا تكون صيحته، ولكن نظام أوديب قد تقوضت أركانه وقد حل محله ذلك النظام الجديد الذي يتعين عليه حمايته لذلك فإنه يعيد الكرة ويطلب منها أن تطيعه بالعودة الفورية للبيت والتخلي بالسكوت فهي ماتزال فتاة في العشرين من عمرها يتعين عليها أن تنتهي للزواج من ابنه حتى تلد طفلا لأن طيبة في حاجة إلى مثله أكثر من حاجتها إلى موتها.

وإزاء إصرارها على موقفها الشجاع وتعجلها للحكم عليها قبل أن تذهب عنها هذه الشجاعة يحاول كريون هذه المرة أن يستخدم المنطق بدلا من استخدام أساليب التهديد والوعيد فهو رجل حكم، سياسي واقعي براجماتي قال نعم للحياة وللحكم والسلطان وهي على العكس منه فتاة مثالية تصدر في أفعالها عن مبدأ وهي ترفض المساومة والمهانة والحلول الوسط وقد اختارت أن تقول لا في وجه كل ما لا تحب وقد اختارت الموت وليس «بولينيس» إلا عذرا وتعله لذلك.



ويقوم منطق «كريون» هذه المرة على التهوين بل والسخرية من مراسم الدفن ومحاولة إقناع ابنة أخته أن حياتها تساوي أكثر بكثير من أن تموت بسبب مسألة سياسية محضة وأن جثة أخيها التي لن تدفن هي ثمن كافٍ لأن يسود طيبة النظام وأن أخويها كانا يحتقرانها ويكسران عرائسها وأن «بولينيس» بالذات كان شرها صغيرا قاسيا وبلا قلب وأنه قد تجاسر ذات مرة واعتدي على أبيه بالضرب وتآمر من أجل اغتياله وأن ذلك هو ما حاوله أيضا «إيتوكليس» فقد كانا مخاتلين يخدع أحدهما الآخر ويخدعان الجميع، ثم ذبح أحدهما الآخر وقد كان «كريون» بحاجة إلى أن يجعل من أحدهما بطلا حتى يخمد أي قلاق في المدينة، لذلك فقد أمر بالبحث عن جثتيهما ليجدوهما متعانقين للمرة الأولى وقد مرت الخيالة الأرجية عليهما فأصبحا مهروسين وأصبح من المستحيل التعرف عليهما أو التفرقة بينهما فأمر بجمع أشلاء إحدى الجثتين الأقل تشوها لتشيعها في جنازة قومية فهو لا يعرف أي الجثتين أجدر بالدفن.

وعندما يشعر «كريون» بأن هذه الرواية قد أثرت فيها وقد تحولها عن هدفها يطلب منها للمرة الأخيرة أن تعود إلى غرفتها وأن تتمسك بالحياة والزواج من خطيبها كي تستطيع أن تحقق ما تصبو إليه من السعادة.

وعندما ييأس «كريون» من إقناعها بالعدول عن أفكارها يفقد أعصابه ويطلب من حرسه أن يأخذوها للموت خاصة وأن تأثير أفكارها بدأ يمتد لأختها ولا تفلق محاولات الكورس باقتراح أكثر من فكرة لإنقاذها كادعاء أنها قد أصيبت بمس من الجنون أو تركها تهرب، كذلك يفشل «إيمون» في محاولة إنقاذها لأن طيبة كلها قد أصبحت تعرف قصتها والعامة يتصايحون حول القصر، لذلك فإن «كريون» مضطر إلى تنفيذ الحكم الذي سبق أن أعلنه ويعلمه الجميع.



وبهذا ينتهي هذا المشهد الجدلي بعد أن يؤكد أن أفكارهما تسير في خطين متوازيين لا يمكن أن يلتقيا وأن اختيار «أنتيجونة» للموت كان انطلاقاً من مفهومها لفكرة السعادة المغايرة تماماً لمفهوم «كريون» فقد شعرت بأن سعادتها تحققت في الوقت الذي تحتم عليها فيه أن تقول لا وفي أنها على ثقة من أن الحق بجانبها وهي ترفض أن تتمثل سعادتها في صورة الإنسان المتمسك بالحياة والمغلوب على أمره.. إن «كريون» لا يريد إسكاتها إلا لأنه يعلم أنها على حق ولكنه هو الآخر يسعى إلى الدفاع عن سعادته في تلك اللحظات عندما يتمكن من الحفاظ على النظام العام لمدينته.

أنتيجونة: إنك تعرف أنني على حق ولكنك لن تعترف بذلك أبداً، لأنك في سبيل الدفاع عن سعادتك في هذه اللحظة كما لو كانت عظمة.

كريون: سعادتك سعادتي، نعم أيتها الحمقاء!

أنتيجونة: أنتم تثيرون اشمئزازي جميعاً بسعادتكم، بحياتكم التي يتعين أن يحبها المرء مهما كان طعمها.

لقد تخلص «أنوي» من شخصية العراف «تيرزياس» حتى يبتعد بعمله عن فكرة الصراع بين القانون السماوي والقانون الوضعي وحتى يجرد مسرحيته من كل ما يتعلق بالآلهة وبأفكار القضاء والقدر فهو يهدف إلى عرض الإرادات الإنسانية التي تختار والتي تعلن عن مسؤوليتها عن هذا الاختيار وتتمسك به حتى النهاية.

وعندما تساق أنتيجونة إلى الموت تكتمل أبعاد المأساة ويسير بها «أنوي» إلى النهاية المعروفة التي يبقى فيها «كريون» في آخر الأمر وحيداً بعد أن فقد ابنه وزوجته ومن قبلهما «أنتيجونة» التي لا تقبل الحياة على علاتها



وترفض الواقع المثير للاشمئزاز وعندما عرضت هذه المسرحية رأى فيها البعض أنها بمثابة دعوة إلى مقاومة الاحتلال الألماني لفرنسا ورفض المهادنة أو المساومة بينما رأى فيها البعض الآخر دعوة إلى التعاون مع الاحتلال عن طريق التفاوض والمناورة ولكن «أنوي» كان يرفض تحميل المسرحية بأي مغزي سياسي.

لقد أراد «أنوي» منذ البداية أن يؤكد أن المأساة في العصر الحديث لا تصل إلى غايتها بالتطهير بعد أن تتلاعب الآلهة والأقدار بمصائر الأبطال فمسرحيته هذه تعتبر نموذجاً للتحول من المفهوم التراجيدي الكلاسيكي إلى المفهوم المعاصر للمأساة التي تحدث نتيجة محدودية الإرادة البشرية. إن موت أنتيجونة ليس هو المأساة ولكن أنتيجونة شخصية مأساوية لأنها لم تكن تمتلك قوة تغيير مجرى الأحداث.

أثر التراث الإغريقي في إبداع «جان كوكتو 1889 - 1963»

«أنتيجونة نموذجاً»

أ.د. محمد شيحة

العمل الفني هو صياغة فنية لتجربة بشرية، وهذه الصياغة لا تأتي من فراغ وإنما تستند إلى مجموعة من المصادر تدعم إمكانيات الكاتب وقدراته الفنية وتعينه على التوصل إلى المادة الخام التي يمكن أن تثري هذه التجربة، ومن هذه المصادر التاريخ والخيال وواقع الحياة المعاصرة للكاتب وتجاربه الشخصية وخبراته المختزنة في عقله الباطن بالإضافة إلى الأسطورة، وكتاب التراجيديا الثلاث إيسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيديس كانت الأسطورة هي المنبع الذي اغترفوا منه أعمالهم الإبداعية في فترة الازدهار في القرن الخامس قبل الميلاد، ويشير د. عبد المعطي شعراوي في كتابه إلى أن التاريخ قد سجل عناوين أكثر من أربعمئة تراجيديا إغريقية تتناول كلها الأساطير كموضوعات ومن بين هذا العدد الضخم استمدت ثلاث مسرحيات فقط موضوعاتها من أحداث تاريخية معاصرة أبرزها مسرحية «الفرس» لا إيسخيلوس وهي المسرحية التاريخية الوحيدة من بين المسرحيات الاثنتين والثلاثين التي وصلتنا كاملة.

والأسطورة ليست فقط مجموعة من القصص الخرافية الغامضة المتشابكة والمتداخلة وليست مجرد مجموعة من الصور الخرافية والرموز فسر من خلالها إنسان عصر ما قبل الكتابة الكثير من الظواهر الكونية التي لم يكن يدرك كنهها إدراكاً حقيقياً أو منطقياً وقد اتخذ سرده للتعبير عن معاناته في صراعه مع الطبيعة شكلاً قصصياً وصفيًا اقترن ببعض



الطقوس المعبرة عن نضاله في مواجهتها ليظهر ما يشعر به من انفعالات ويحاول من خلالها رد كل ما يعجز عن تفسيره إلى قوى تصور أنها هي التي تتحكم في كل ما يواجهه من الظواهر وقام بنسبتها إلى آلهة تتحكم في كل ما يرتبط بالوجود الإنساني على الأرض وصور هذه الآلهة في صورة بشر أسبغ عليهم خياله العديد من الصفات التي أكسبتهم المهابة والقوة والعظمة والقسوة وحولتهم في النهاية إلى أرواح مقدسة.

وقد حدث الكثير من الخلط ما بين الأسطورة والقصة المجازية أو بين الأسطورة والحقيقة التاريخية، وترتب على ذلك وجود عدة اتجاهات ومناهج لتفسير الأسطورة، وقد أشار عبدالمعطي شعراوي في كتابه إلى أن هناك ثلاثة مبادئ حاکمة في هذا الصدد الأول منها أن نقول بأنها تصف حقائق تاريخية فقط، أو أن نعتبرها رموزاً لحقائق فلسفية والثالث أن نتناولها كانعكاسات لعملية طبيعية تحدث مرة بعد أخرى وإلى الأبد، ويرى أن تلك المبادئ يمكن أن تؤدي إلى مناهج فرعية منها المجازي والرمزي والعقلي والطبيعي والنفسي.

المهم أن شعراء التراجيديا الإغريقية في تناولهم لمختلف الأساطير قد اختلفوا فيما بينهم اختلافاً كبيراً في روايتها وفي طريقة المعالجة واختيار الشخصيات بدوافعها ورغباتها وفيما يركنون إليه من أحداث من بين التفاصيل الكثيرة والمتشابهة في هذه الأساطير، لذلك اختلفت بعض جوانب هذه المعالجات حتى لو كانت منصبة على نفس الموضوع.

وفيما يتعلق بأسطورة «أنتيجونة» التي نحن بصدد تحليلها حدث بعض الاختلاف في تفاصيل المعالجات المختلفة لها وفي شبكة العلاقات بين الشخصيات بل وفي سلوك هذه الشخصيات ومنها «كريون» على سبيل

المثال فقد تكرر ظهوره في مسرحيات أوديب ملكا وأوديب في كولونا ثم في مسرحية «أنتيجونة» وقد اختلفت شخصيته فيها بطبيعة الحال باختلاف الدور الذي يؤديه وباختلاف المواقف.

وشخصية «أنتيجونة» من الشخصيات النسائية التي لقيت عناية خاصة من الكتاب والفنانين والباحثين في القرن العشرين «فالتر هازنكليفر أنتيجونة» سنة 1917، جان كوكو سنة 1922، جان أنوي «أنتيجونة سنة 1944» وبرتولت برشت «أنتيجونة» موديل 48 سنة 1948، كما كتب «رالف هوخوت» أقصوصة «أنتيجونة البرلينية» سنة 1963، وبنفس القدر تقريبا هناك الكثير من المعالجات لشخصيتي «ميديا» و«إليكترا».

ويلاحظ رولان بارت «Roland Barthes» أنه أيا كانت التوقعات أو التغييرات التي دخلت على بنية «التراجيديا الإغريقية» على مر العصور سواء ما كان منها تاريخيا أو من ابتكار المؤلفين فإن هذه البنية قد حافظت على ثابت واحد هو المعنى المتمثل في التناوب المنتظم بين الكلام والغناء وبين الحكاية والتعليق، فالحدث في هذه المسرحيات يتأثر عبر طرق عرض غير مباشرة تغريه خلال روايته فالأحداث العنيفة كانت تنقل عبر مشاهد من السرد الكلامي عن طريق شخصية «الرسول» الذي يقوم بروايتها ومثل هذا الحدث المروي يتخلله بشكل دوري تعليق الجوقة التي تطرح عدة تساؤلات عما تمت روايته.

هذا التصور الذي يسوقه «رولان بارت» ينهيه بقوله إن بنية المسرح اليوناني تقوم على التناوب العضوي للسؤال - الحدث - المشهد - الكلمة الدرامية والإنسان المتسائل: الجوقة - التعليق - الكلمة الغنائية.



والسؤال الذي يفرض نفسه في هذا الصدد هو: هل حافظت المعالجات العصرية للأساطير الإغريقية أو المحاكيات المختلفة للتراجيديا على نمط البناء هذا، وما هي أوجه الشبه أو الاختلاف بين هذه المعالجات وبين الأصل الكلاسيكي؟

ومع استمرار محاولات الاقتباس والمحاكاة بل والتقليد كانت هناك على التوازي محاولات كثيرة لعرض المسرحيات الكلاسيكية وتلك المحاولات تمثل إجابات مطروحة عن سؤال محير هو: هل نقدم المسرحيات اليونانية وفق زمانها أم وفق زماننا نحن؟ هل نكررها أم ننقلها؟ هل نبرز أوجه الشبه أم عناصر الاختلاف؟

ويقول «رولان بارت» إننا نتردد مرة تلو الأخرى من دون قرار واضح تصحبنا نيات طيبة لا تمنعنا من أن نتبعثر تارة يدفعنا حماسنا إلى دعم العرض بالتمسك بأمانة أثرية للنص وأخرى تسعى لتصعيده بواسطة مؤثرات جمالية حديثة نفترضها مناسبة لإبراز الوجه الخالد لهذا المسرح وغالبا ما تكون محاولاتنا التوفيقية هذه مخيبة للآمال، لأننا فيما يبدو لم نستقر على رأي في بعث هذا المسرح القديم، وفي رأيه أن العروض المسرحية والمحاولات الكثيرة التي عاصرها والتي قام بها مجموعة من المخرجين وأبرزهم «جان لوي بارو» في تقديمه للأورستيا لا تقدم جوابا واضحا عن هذه الأسئلة برغم الجهد الكبير الواضح والموفق أحيانا، ويرى أن ما يربطنا بمثل هذه الأعمال هو طبيعة خصوصيتها الظاهرة، فالبعد الزمني بيننا وبين هذه الأعمال يسمح لنا بالنظر بعين نافذة إلى حالة اجتماعية وفكرية بعيدة وبعدها هذا هو الذي يتيح لنا أن نراها بموضوعية وحين تعطي هذه الأعمال شكلها الصحيح التاريخي لا «الأثري» سوف ندرك ونوضح

العلاقة التي تربطنا بها، أي ندرك أولا خصوصيتها التاريخية وتفردھا الأصيل الدقيق. (انظر: رولان بارت «مقالات نقدية في المسرح» ترجمة د. سهي بشور منشورات وزارة الثقافة المعهد العالي للفنون المسرحية - دمشق - الجمهورية العربية السورية سنة 1987) والواقع أن إعادة تقديم هذه الأعمال قد تنحصر أولا في محاولة الجمع بين مسرحيتين أو أكثر في عرض واحد، وهذا ما قام به «ه. ليبمان» عندما جمع بين «أوديب ملكا وأوديب في كولونا» في مسرحية واحدة وهو نفس ما قام به «أندريه جيد» إذ جمع بين المسرحيتين بطريقة مبتكرة لا تركز على مجرد تكثيف الأحداث ليصور ماذا حدث لأوديب بعد أن حل به تلك الكارثة وتطلب منه الجوقة أن يغادر مدينة «طيبة» ثم ما تلبث أن تغير موقفها عندما يعلن «تايريزياس» وعد الآلهة بمنح أعظم البركات للأرض التي تستقر فيها جثته وهنا تطلب منه الجوقة - وكذلك «كريون» - أن يبقى مهونة من فعلته ومُذكرة في نفس الوقت بمآثره وهذا المشهد بمعطياته أخذه «أندريه جيد» من المسرحية الثانية «أوديب في كولونا»، كما حرص على أن يكون لأبناء أوديب أدوار تسهم في إلقاء المزيد من الضوء على قضية «أوديب» وفي إثراء المعالجة.

وقد تهدف المعالجة ثانيا إلى جعل النص مسائرا أو ملائما للعصر والنموذج الشهير على ذلك مسرحية «أنتيغونة» لـ«جان أنوي».

أما الأسلوب الثالث فيتمثل في التفسير الجديد للأسطورة أو لمضمون المسرحية مع إحداث تغيير جوهري في سير الأحداث مثلما فعل الألماني «بيتر هاكس» في معالجته «لأمفثريون» و«جان بول سارتر» في مسرحية الذباب.



أما الطريقة الرابعة فتتبنى على تصور خاص للكاتب المسرحي تركز دعامته الأساسية على الأساطير القديمة مثل معالجة «هوجو فون هوفمنستال» في «أوديب والهولة» و«فريدريش ديرنمات» في «هرقل واسطبل أوجياس»، وخامسا يعتمد الشكل الأخير على التناول الساخر لمضمون العمل الكلاسيكي مع تغيير شكله.

وفي مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في دورته الخامسة سنة 1993 شاركت ألمانيا بعرض قدمته «فرقة المسرح الحر بفرانكفورت» تحت عنوان «أنتيغونة أو زوال العالم القديم» وهو عرض يعتمد في إعداداته على الجمع بين شذرات أو أحداث من ثلاث مسرحيات مختلفة لسوفوكليس (أوديب ملكا - أوديب في كولونا - أنتيغونة) ومسرحية السبعة ضد طيبة لإيسخيلوس وذلك في ثمانية وعشرين مشهدا مع خاتمة بأبيات من شعر «هولدرلين» من أجل تحقيق هدف مزدوج ينحصر في شقه الأول المستتر في تصوير أفول العالم القديم وما يمثله من قيم ارتبطت بمجتمع الأمومة الزراعي وتحول المجتمع إلى النظام الأبوي الذي أصبحت الكلمة العليا فيه للرجل وبيان ما يجره ذلك من عواقب مع التركيز على حرية الإرادة الإنسانية التي لا ترجع إلى جنس دون آخر وذلك بالإضافة إلى إعادة التذكير بذلك العالم القديم بأساطيره وطقوسه وسلوكيات رجاله ونسائه في ضوء جديد من خلال تتبع المصير المأسوي لأسرة «أوديب» فتمرد «أنتيغونة» على أوامر «كريون» بعدم دفن جثة أخيها والتي سبقتها توسلاتها لأبيها كي يستمع إلى ابنه ومحاولاتها إثناء أخيها «بولينيس» عن قراره بإشعال الحرب ضد أخيه كانت محاولة للدفاع عن الحياة ضد الموت الذي بات يهدد البشرية في كل وقت. إن «بولينيس» الذي يدخل المعركة برغم علمه بعواقبها من إمكانية

تدمير وطنه والتضحية بنفسه وبأخيه يمكن أن تكتشف من خلاله نموذجاً لإنسان العصر الحديث الذي قد تؤدي قراراته السياسية والاقتصادية إلى كارثة عالمية تبدو لنا في كل يوم بل وفي كل لحظة وشيكة الوقوع، أما الشق الثاني الذي تهدف له المعالجة فيتمثل في إلقاء عبء المسرحية بأكملها على كنف ممثلي وممثلة يقومان بأداء جميع الأدوار فيها واعتماد العرض على الكلمة المنطوقة أي العنصر المسموع فقط على حساب باقي العناصر المرئية.

والمفترض على المتعامل مع «أنتيجونة» ألا يدمج معها كل المسرحيات المرتبطة بها سواء أكانت تمهد لأحداثها أو تواكبها فالمسرحية مكثفية بذاتها فقارئ المسرحيات اليونانية الملم بالأصل الأسطوري الذي أخذت عنه يدرك أن الأسطورة قد تمتد بالفعل لعدة أجيال وأنها تحتوي على مادة قصصية وفيرة كما سبقت الإشارة، كما أنه يُسر عندما يكتشف مدى براعة الكاتب المسرحي الإغريقي في تعامله مع هذه المادة عند صياغة المسرحية إذ يحاول قدر الإمكان أن يحافظ من ناحية على خصوبة المادة الأسطورية كما أنه يبذل قصارى جهده من ناحية أخرى لتتقيد هذه المادة وتكثيفها بالقدر الذي يحقق في عمله قدراً متوازناً من الفعل والفكر ويخلق صوراً درامية موحية ومؤثرة وتتحقق فيه الوحدة العضوية المتبدية في تماسك الأجزاء البداية – الوسط – النهاية بحيث إذا سقط جزء منها أو نقل فقد الكليانه ومبررات وجوده، وهذا ما دفع بسوفوكليس مثلاً في معالجته لأوديب أن تكون بداية الخيط المشكل لعقدة المسرحية هي نهاية الحكاية بكافة معطياتها أي بعد أن استشرى وباء «الطاعون» في مدينة «طيبة» وبعد أن كان أوديب قد قتل أباه وتزوج من أمه وأنجب منها أربعة أبناء.



أسطورة أنتيجونة

هي ابنة «أوديب» الشقي وشقيقته وقد أصرت على أن تصحبه في منفاه لتكون له بمنزلة عصاه التي يتوكأ عليها وعينيها اللتين يبصر بهما وذلك بدافع من حبها له ومن قدرتها على العطاء واستعدادها للتضحية براحتها وهنائها، وقد ظلت ملازمة له من مكان لآخر إلى أن استقر بهما المقام في «كولونوس» وهي قرية قريبة من أثينا. وفي «كولونوس» يطلب منه في البداية الرحيل خوفاً من أن يصيب بوجوده البلاء على هذه القرية بسبب فعلته وذلك رغم رثاء أهلها لما ناله من شقاء وشفقتهم على ابنته التي تصحبه، ولكن سرعان ما يحدث التحول في موقف الجميع كما سبق أن ذكرنا فقد تطهر أوديب من آثامه وكَفَرَ بمعاناته عن خطاياها بعد أن كان سبب الدنس الذي لوث مدينة طيبة ذات الأبواب السبعة فقد أكدت نبوءة الآله «أبولون» على أن الأرض التي سوف تحوي رفات أوديب ستصبح أرضاً مباركة وهذا هو ما دفع «كريون» إلى الذهاب بنفسه حيث يوجد «أوديب» مستعطفاً إياه أن تقبل العودة إلى طيبة ولكنه يرفض ذلك بشدة ويقرر البقاء في «كولونوس» وكان هذا هو نفس رأي أنتيجونة، علاوة على أن «ثيسبيوس» ملك أثينا قد رحب به وشجعه على البقاء وأمر بتوفير كافة وسائل وسبل الراحة له.

وقد اضطرت «أنتيجونة» إلى العودة إلى طيبة مرة أخرى بعد موت «أوديب» بعد أن جاءه النذير من الآلهة، أما كيف مات وهل مات بغير ألم فذلك ما اختلفت حوله الروايات ومنها أن ربّات الرحمة قد رفعنه إلى السماء تعويضاً له عما لاقاه من عذاب على وجه الأرض.

أما في «طيبة» فقد كان الصراع بين شقيقَي «أنتيجونة» قد بلغ ذروته وقيل إنه كان نتيجة لعنة والدهما أوديب. فقد طالب كل منهما بعرش أبيه بعد أن وعدهما «كريون» أن يتنازل عنه إلا أنهما لم يتوصلا إلى أي اتفاق بشأن من يتولى منهما الحكم وبفعل تدخل الكثير من الأطراف وخاصة «أنتيجونة» تم الاتفاق على أن يتولى ذلك أكبرهما سنا وهو «إيتوكليس» لمدة عام ثم يتنازل لأخيه «بولونيكيس» عند نهاية ذلك العام ولكن ذلك لم يحدث إذ تمسك الأول بالحكم وصمم على طرد أخيه وكانت مدينة «أرجوس» هي منفاه حيث تزوج من ابنة مليكها «أدراستوس» وقد ساعده حماه مع من انضم إليهما في حلفاء في الإعداد لمهاجمة «طيبة» لتمكينه من تولي الحكم، وتم تجهيز حملة لتحقيق ذلك كان على رأسها سبعة من أعظم قادة الإغريق وقد أصاب ذلك «أنتيجونة» بالفرع خوفا من عواقب الصدام المرتقب.

ومن داخل «طيبة» أمر الملك بالتعبئة العامة للدفاع باستماتة عن المدينة وفي الخارج كان هناك ذلك الحصار المحكم من جميع الجهات إذ تقدمت الجيوش، وشدت الحصار على أبواب طيبة السبعة وتتعدد الأمور خاصة بعد أن أعلن العراف «تايريزياس» نبوءة الإله التي تذهب إلى أنه لن ترجح كفة طيبة في الصراع الدائر إلا بالتضحية بصبي من الأسرة الحاكمة يقدم نفسه طواعية فداء لوطنه، وكان «مينويكوس» قد سمع ما قاله «العراف» فغافل الجميع وغافل والده «كريون» وقتل نفسه أمام بوابة «طيبة» وعلى إثر ذلك اندلع القتال بضراوة ولقي أربعة من قادة الغزو مصرعهم فضلا عن سقوط الكثير من جنودهم وذلك ما دفع «بولونيكيس» لطلب نزال أخيه حقنا للدماء على أن يتولى العرش من ينتصر منهما على الآخر وهنا يزداد فرع «أنتيجونة» فهذا يعني موت أحدهما على الأقل وهي تجهما معا وقد فشلت محاولة إيقاف نزف الدماء وتقاتل الأخوان فقتل كل منهما الآخر.



عاد «كريون» مرة أخرى لحكم «طيبة» وكان يتعين عليه كحاكم أن يعيد الأمور إلى وضعها الطبيعي فكان أول قراراته الأمر بدفن جثته «إيتوكليس» في احتفال رسمي مهيب لأنه مات وهو يدافع عن وطنه، كما أمر بإقامة قبر ضخم يليق به وبمكانته، ولكنه شدد على ضرورة أن تترك جثته «بولونيكيس» في العراء دون دفن ودون جنازة وبلا أي مراسم تكريم لأنه مات بعد أن استعدى قوات أجنبية على وطنه، وتوعد «كريون» كل من يخالف أوامرهم بالموت.

والمعروف عند «الإغريق» أنهم كانوا يكرمون موتاهم بأداء الكثير من المراسم التي يعتقدون أنها تعين هؤلاء الموتى على الانتقال من عالم الأحياء إلى عالم الموتى، وأن عدم دفن جثته الميت يجعل روحه تحلق طائرة بين عالم الأحياء وعالم الموتى فلا يقبلها الأحياء لأنها قد انفصلت عن عالمهم ولا يقبلها الموتى لأن صاحبها لم يصبح بعد من الأموات. ومثل هذه الأمور ترتبط بعقيدة الإغريق وبما يمليه عليهم القانون الإلهي، قانون السماء ولأن «أنتيجونة» ترى أن ترك جثته أخيها في العراء كي تهشها الحيوانات المتوحشة أو الطيور الجارحة عملاً لا ترضى عنه الآلهة في المقام الأول، كما أنه لا يرضى البشر بصفة عامة ولا يرضيها هي الأخرى بصفة خاصة، لذلك فقد قررت أن تقوم بعملية الدفن وحدها بعد أن أصاب أختها «إسمينة» الفرع من الإقدام على ذلك وقد غافلت الحراس في البداية ولكن أحدهم ينتبه إليها وهي على وشك الانتهاء من مواراة جثة أخيها فتم القبض عليها وتسليمها إلى الملك «كريون» الذي غضب غضباً شديداً، ومما زاد من غضبه أنها قد اعترفت بفعلتها ولم تعتذر أو تبدي أي ندم طالبة عفوه وإنما راحت تجادل به تملكه من حجج تؤكد بها أنها إنما تدافع عن القانون الإلهي في



مواجهة القانون الوضعي الذي يمثله قرار «كريون» الجائر وأن الأولوية عند التعارض بين القانونين تصب بطبيعة الحال في مصلحة القانون الإلهي.

وهناك أكثر من سبب يساهم في التأكيد على خطورة الوضع الذي أصبح فيه «كريون» الحاكم وقد قاده أول قراراته إلى الوقوع في تلك الورطة، وأول جوانب هذه الورطة يتعلق بابنة أخته وخطيبة ابنه «هايمون» فهل يحكم عليها بالموت تنفيذا للعقوبة المترتبة على مخالفة أوامره؟ خاصة وأنه كان يتمنى أن تدافع عن نفسها أمام الجميع بيد أنها أصرت على عنادها وتمسكها بأن ما قامت به هو الحق بعينه ولكن «هايمون» يستमित في الدفاع عنها والتهديد بالانتحار إذا ركب والده هو الآخر رأسه وصمم على تنفيذ العقوبة... والوجه الآخر لهذه الورطة هو أنه بصفته الحاكم لا يستطيع أن يتراجع خاصة وأنه في بداية حكمه وأن تدعيم ذلك الحكم يقتضي الحزم وتوقيع العقوبة جزاء للمخالفة حتى ولو كان مرتكب الفعل الإجرامي أقرب أقاربه، وقد ظل «كريون» يقلب ذلك الأمر برمته في رأسه ويقرر أخيرا أن يتراجع عن قراره وخاصة بعد أن أحس بأنه كان قاسيا في معاملته لابنة شقيقته فأصدر أوامره بالإسراع إلى المكان الذي سجنه فيه أنتيجونة لفك قيودها ووقف منتظرا خارج المكان ولكنه ما يلبث أن يدرك أنه قد وصل متأخرا عندما يرى الوجه العابس لأحد رجاله فقد أخبره بأن ابنه «هايمون» عندما تملكه الغضب وغادر القصر متجها إلى محبس «أنتيجونة» قام بإحداث فجوة في الجدار وقفز منها ليجدها راقدة على الأرض في حالة من الإعياء الشديد ظن معها أنها في غيبوبة ولكن محاولاته لإفاقتها قد باءت بالفشل لأنها كانت قد ماتت فما كان منه إلا أن استل خنجره وطعن به صدره طعنة نافذة أودت بحياته هو الآخر ليسقط جثة هامة إلى جوار «أنتيجونة» خطيبته



وعندما تصل هذه الأنباء إلى والدته تنتحر ليبقى «كريون» وحده حاكما
محطم القلب.

«أنتيجونة بين سوفوكليس وچان كوكتو»

يستلزم تحقيق العدالة على الأرض تطبيق فكرة القانون الذي يضع
مجموعة من الضوابط والقواعد العامة المجردة وتوقيع الجزاء على مرتكبي
الأفعال التي يشكل سلوك مرتكبيها خروجاً على هذه القواعد أو خرقاً
صارخاً لها مع الحرص على تناسب الجزاء مع درجة فداحة الفعل.

وتعالج مسرحية «أنتيجونة» عند سوفوكليس موضوع العدالة والصراع
بين شخصيتين متناقضتين متعارضتين متضادتين في صراعهما حول مفهوم
كل منهما للعدالة وحول اعتقاد كل منهما أن ما يذهب إليه هو الحق ولا
شيء غيره.

ويتمثل موضوع المحاكاة في التراجيديا في الأفعال التي يؤديها الناس،
والفكر والشخصية وفقاً لأرسطوهما اللذان يصنعان أفعال الإنسان ولا يعني
الحدث المسرحي الحركة الخارجية للممثلين والمتمثلة في الخروج والدخول
ولكنه يعني أيضاً الحركة الداخلية التي تجسم صراعاً محتوماً يجري أمام
مجموعة من المتلقين وفقاً للدوافع الكامنة خلف تلك الأفعال والمحركة لها
في نفس الوقت، والحبكة الدرامية هي التي تعكس هذه الحالة من الفعل
فهي التنظيم الهندسي لأجزاء المسرحية وتتكون من مجموعة أحداث تشابك
خيوطها بسبب تعارض رغبات الشخصيات، وإذا كنا قد استعرضنا تسلسل
أحداث أسطورة «أنتيجونة» في شكل حكاية فإن حبكة المسرحية تعني ترابط
الأحداث أو الوقائع واتصالها بعلاقات سببية ضمن مسار يمتد من بداية

إلى وسط يقود إلى الذروة ثم النهاية، وعادة ما تتضمن بداية المسرحية ما يسمى بالحادثة المفجرة للموقف الدرامي، تلك التي ينطلق منها الحدث الرئيسي في المسرحية نحو التشابك والتعقيد وفي معالجة «سوفوكليس» للأسطورة يدخل مباشرة في صلب الموضوع في المشهد الافتتاحي بطريقة محكمة بارعة يظهر فيها في عدد قليل من الكلمات عزم «أنتيجونة» على القيام بواجبها نحو دفن أخيها «أنا سأدفن أخي والموت شرف في سبيل هذا الواجب».

وفي هذا المشهد يبعث الماضي على خشبة المسرح بوضعه للأختين في موقف يتعين عليهما فيه اتخاذ قرار في مواجهة ذلك الأمر الملكي الذي أعلنه «كريون» قبل بداية الأحداث الفعلية والذي تراه «أنتيجونة» جائراً وظالماً ومتعارضاً مع القوانين المقدسة لذا فهي ترفضه وتتخذ موقفاً إيجابياً تؤكد به ما أعلنته من قول في حين أن أختها إسمينة تعتبر هذا القرار قانوناً واجب النفاذ فهو صادر عن حاكم بأمره وأن عليها أن تطيع أولي الأمر وإن كانت مكرهة فليس من الحكمة أن يعارض المرء تياراً أقوى منه. وهذا التناقض بين الشخصيتين يدخل تحت دائرة ما يسمى بالشخصية المناقضة أو الشخصية الستارية «Foil» وهي الشخصية التي يكسبها المؤلف ملامح معينة ثم يضع بجانبها شخصية أخرى ذات ملامح مغايرة تماماً وبذلك تزداد ملامح الشخصية الأولى بروزاً عن طريق مناقضتها للملامح الشخصية الثانية ويتضح هذا إذا تأملنا شخصية «أنتيجونة» العنيدة القوية الصريحة الواضحة وقارناها بشخصية أختها «إسمينة» الضعيفة المترددة الخائفة والعاجزة عن اتخاذ أي قرار.



ومن خلال الحوار المتبادل بين الأختين يستدعي سوفوكليس الماضي عن طريق الإيحاء وبطريقة تشير إلى حتمية تأثيره على الحاضر فإسمينة تذكرها أختها بما حدث للأسرة من بلاء في الماضي القريب والبعيد وبمقدار ما سوف يصادفهما من بلاء إذا أصرت «أنتيجونة» على موقفها ولاشك في أن كل ما مر من أحداث يسهم في صنع مأساة «أنتيجونة» عندما تحدث إرادة «كريون» وقانونه ومعنى اتخاذها قرار دفن أخيها أن تلقي مصيرها المأسوي في النهاية، فالمؤلف قد حرص هنا على الإشارة إلى حتمية ما سوف يحدث في المستقبل في اللحظة التي بعث فيها الماضي حيا على خشبة المسرح، وهذا المشهد الافتتاحي يثير في نفوس متلقيه الكثير من التوقعات التي تدفعه إلى الرغبة في متابعة هذه الأحداث.

لا تملك «إسمينة» في نهاية المشهد إلا أن تتعت أختها بأنها متهورة وأنها برغم ذلك حبيبة وفية لأحبائها فإن لها قلبا يغلي في الوقت الذي تجمد فيه دماؤها هي خوفا ورعبا وأنه إذا كان لا ينبغي على المرء أن يطلب المستحيل فإنها أي «أنتيجونة» تطلبه. وأمام «كورس» قوامه خمسة عشر شيخا من شيوخ «طيبة» دعاهم «كريون» إلى اجتماع عام يؤكد في أول ظهور له على قراراته وأحكامه التي يهدف بها إلى تدعيم وضعه وسيطرته على مقاليد الحكم ويؤمن جمعهم على كلامه فقانون ولي الأمر يسري على الأحياء منهم والأموات، وعندما يعلم «كريون» من الحارس أن هناك من قام بدفن الميت يعتقد على الفور أن هذا جزء من مؤامرة وأن هناك من يخططون لعصيانه، وأن المرتزقة الذين ارتكبوا هذا الجرم قد تم إغراؤهم بالمال وقد آن الأوان لان يلقوا عقابهم ولم يخطر بباله أن تكون أنتيجونة هي الفاعل الأصلي إذ يصيبه الذهول عندما يتم الإمساك بها واعترافها بكل بساطة أنها من فعل

ذلك وما يحدث بينهما على أثر ذلك من صدام وجدل تقعر فيه الحجة بالحجة يكشف عن قضية مهمة من قضايا الفكر السياسي عن العلاقة بين الفرد والدولة بين العام والخاص، بين الحاكم والشعب، بين القانون السماوي والقانون الوضعي، بين الحاكم وذوي قرياه، وانقسام الرأي بخصوص تلك القضايا في هذا النص العبقري يبين أن المذهل فيه - كما تقول د. منيرة كروان في دراستها عن إشكالية الحكم والحاكم في أنتيجونة أنه يساعد كل فريق في الاستشهاد بصحة رأيه وكأنه يعطي الجدل زاده المستمر كي لا ينتهي فالصراع في هذه المسرحية كما يقول «راينهارت» هو في النهاية وعلى الرغم من كل شيء نوع من الديالكتيك ففي أحد الجانبين نجد الأسرة والعبادة، حب الأخ والأمر الإلهي والشباب والإيثار لدرجة التضحية بالنفس، وعلى الجانب الآخر نجد الصلف ومبادئ الدولة وأخلاقيات الساسة: التسلط، ضيق الأفق ونضب المشاعر وعمى البصيرة والإصرار على حرفية القانون الوضعي لدرجة انتهاك القانون الإلهي. والواقع أنه برغم ما بين الشخصيتين من تعارض وتناقض فإن العناد يبدو سمة أساسية من سمات شخصية كل منهما.

ومحور الارتكاز في هذا الجدل أن «أنتيجونة» المفطورة على الحب قد قامت بأداء حق الله نحو ذوي الأرحام وهذا أمر لا يستوجب الخزي أو الخوف أو الندم ولكن «كريون» لا يريد أن يسوي بين من يغزو وطنه ومن يتصدى للدفاع عن هذا الوطن فهل يستوي الخبيث والطيب؟ إن هذا الصراع ليس فقط صراعا بين حاكم ومحكوم أو بين حاكم وابنة أخته المتمردة وإنما هو أيضا صراع بين رجل وامرأة.. «كريون» (أما أنا فلن تحكمني أنثى مادمت حيا) واستمرارا لاعتقاده في نظرية المؤامرة يصب جام غضبه على



أختها «إسمينة» ويعتبرها شريكة لها في جريمتها ويرى أنهما بفعلتهما هذه يهددان عرشه (لم أعلم أنني أربي مجرمين لتزعا العرش مني).

المواجهة الثانية كانت بينه وبين «هايمون» ابنه الذي ينصحه بألا يتعصب لنظرية واحدة وهي أن ما يقوله ويفعله هو الصواب ويطلب منه أن ينصت إلى رأي الملأ من أهل «طيبة» فالشجرة التي تلين في مجرى السيل تبقى والشجرة الجامدة تقتلع من جذورها.. إنه لا يرعى حرمان الحكم إن داس على حرمان الآلهة وأمام حجج ابنه المتتالية يكشر «كريون» عن أنيابه: كريون: أب نفسي أم بغيري أحكم هذه البلاد؟

هايمون: المدينة ليست مدينة إن كانت ملكا لرجل واحد.

كريون : أليست المدينة ملكا لحاكمها؟

هايمون: إذا أحببت أن تحكم أرضا وحدك فلا تحكم إلا القفار.

إنه يكشف بذلك عن مدى استبداده وطفغيانه وإذا كان «هايمون» يدافع في ذلك الحوار عن مبدأ مهم من مبادئ الحكم، فإنه كان يدافع في نفس الوقت عن خطيئته وتكون النتيجة هي اتهامه بفساد الأخلاق وبتبعيته للمرأة.. وفي ثورة غضبه يصدر «كريون» أمره بأن تساق «أنتيجونة» إلى محبسها.

الطرف الثالث في ذلك الجدل هو «تيريزياس» العراف قارئ الغيب وهو رجل لا يعرف المهادنة فهو يواجه «كريون» ويتهمة بأنه السبب فيما أصاب المدينة من مرض فالآلهة أصبحت لا تقبل منهم صلاة ولا ضحية، كما ينبهه إلى أن العاقل السعيد هو الإنسان الذي إذا أخطأ لا يتمادى في خطئه وتكون ردة فعله على كلام العراف بنفس درجة الحدة التي تعامل بها مع أنتيجونة وإسمينة وهايمون بل ومع الجوقة إذ يخاطبه بكلمات جافة

محملة بالظنون، بل ويتوجه الاتهام لرجل الدين وهو لا يدرك أنه في تمسكه بقراراته يكون قد ألقى في باطن الأرض من كان حيا عليها وقبر نفسا حية بغير حق وترك على وجه الأرض في العراء ميتا شقيا محروما من الدفن وأنه بذلك يكون قد ارتكب ما حرمه الله عليه وأخيرا يقذف «تيريزياس» في وجهه بذلك النبوءة المنكرة بأنه سوف يفدي النفس بالنفس ويفدي كل ميت بميت من أهله ويغادره الرجل الذي لم يتنبأ للمدينة بنبوءة كذبت مرة واحدة. أصبح الأمر إذن يتطلب الحكمة فقد أصبح الآن أمام اختيار صعب فإما التسليم بالأمر الواقع الذي يقتضي عدوله عن موقفه الصارم وهو أمر كرهه بالنسبة له وإما المغالبة والإصرار على التمسك برأيه وتقبل ما قد يصيبه من بلاء وهو أيضا أمر كرهه ثم يقرر أن «يمثل لمشورة منشد الكورس» ويعلن (قد بدلت رأيي وأنا الذي ربطت وأنا الذي أفكك) ولكن قراره هذا يأتي متأخرا إذ ما يلبث أن يأتي الرسول ليعلن أن «هايمون» قد قتل نفسه وهو حائق على أبيه ويصاب «كريون» بما يشبه الصاعقة إذ إنه لم يفجع في ابنه فقط بل وفي زوجته التي انتحرت بمجرد علمها بما حدث. إن ما أصاب «كريون» من بلاء كان نتيجة خطئه هو وثمان حماقته وأفكاره الجاهلة، فالتعصب والصلابة كما يقول هو نفسه يعقبان الموت وتنتهي المسرحية بقوله أبعادوني أنا المغرور ليؤكد منشد الكورس أن الحكمة والمعرفة هما رأس السعادة وأن الحكم الصارم عاقبته ظلم صارم وعذاب أليم يصيب المستبدين المتعاضمين.

ويعقب «ج. مايكل والتون» على هذه النهاية في كتابه المفهوم الإغريقي للمسرح والذي ترجمه د. محسن مصيلحي بقوله «إن مبررات ما يحدث تعد مبررات مسرحية قوية فبرغم كل الأسباب التي تبرر تسمية المسرحية باسم



«أنتيجونة» فإن أقرب أقرباء «كريون» هم الذين يموتون بسبب حماقته برغم أن خطأه يعتبر خطأ إنسانيا، فاللعنة المنصبة على بيت «أوديب» شيء لا يستطيع لا يوس أوجوكاستا أو أبناؤه أن يهربوا منها فبخلاف القدر الكوني هناك قدر شخصي يضعه كل إنسان بنفسه والرجل المتعنت الفخور والمتفرد الذي يبقى على خشبة المسرح خلال «الأناشيد الكورالية» وخلال مرثية «أنتيجونة» هو نفس الرجل الذي لا تهزمه إلا طبيعته الذاتية المتصلبة وفي النهاية يتم نسيان كل شيء حتى «أنتيجونة» ذاتها إلا ذلك الرجل الذي يكابد موت زوجته وابنه».

ولعل «والتون» بذلك يريد أن ينحاز إلى الرأي القائل بأنه برغم أن هذه المسرحية تحمل اسم «أنتيجونة» فإنها تبدو في هذه المسرحية ضحية وليست بطلة تراجيدية وفقا لفكرة الخطأ الجسيم التي أشار إليها «أرسطو» في كتابه «فن الشعر» وأن «كريون» هو البطل التراجيدي لأن الخطأ الذي ارتكبه كان نتيجة لنقص خلقي كان على قدر كبير من الثبات في شخصيته كالفرور والعناد والصرامة في التمسك بالرأي وغيرها من الصفات التي سبق ذكرها، وكانت النتيجة التي ترتبت عليها هي موت أقرب الناس إلى قلبه.

وهذا القول يستدعي للذهن فكر «هيجل» عن طبيعة المأساة التي تقتضي أن يعذب الشخص فيها وهو على حق، ولكن هذا العذاب قد يكون عدلا لأن الحق ليس دائما حقا محضا فقد تكون هناك أحوال يبدو فيها الحق واضحا قويا ولكن هناك حالات أخرى قد يتعارض فيها هذا الحق مع حق آخر لا يقل عنه قوة ويترتب على ذلك أن تتمثل في هذه الحالة ناحيتان كلتاهما حق إذا نظر إليهما من وجهتهما الخاصة!

وإذا كان «هيجل» قد اتخذ من مأساة «أنتيجونة» نموذجاً لتطبيق هذه الأفكار فإن أبركرومبي في كتابه قواعد النقد الأدبي يخالفه الرأي ويقرر أن هذه المأساة ليست مثالا صالحا لنظرية «هيجل» ولو أنها تذكر بأن نشفق على «كريون» كما نشفق على أنتيجونة ولكن في الحقيقة أن أنتيجونة هي التي على حق وأن كريون هو الذي على باطل وأن الباطل هنا له من القوة ما مكنه من التحكم في الحق.

وفي تحليلها لشخصية «كريون» تؤكد «منيرة كراون» أننا نستطيع منذ اللحظة الأولى لدخوله على المسرح أن نعرف أي نوع من الحكام هو فهو منذ البداية يؤكد امتلاكه للدولة لأنه هو الذي يجلس على كرسي الحكم وأنها نستطيع أن نلمس نرجسيته من استخدامه المتكرر كلمة «أنا ego» وبقربها بالسلطة مما يجعلنا نشعر وكأنه يود أن يصرخ قائلاً «أنا الدولة» وإن لم يقلها صراحة وبلغه الإحصاء تلاحظ أنه قد ألقى على امتداد المسرحية نحو 350 سطرًا نطق فيها كلمة «أنا» سبعا وعشرين مرة، لذلك فإنها ترى أنه يحول الصراع بينه وبين «أنتيجونة» إلى اختبار لقوته الذاتية البيولوجية وهذا يجعلنا نتساءل أين ذهب إذن دعاوى الحفاظ على سلطة الدولة وهيبتها؟



«أنتيجونة وشاعرية كوكتو»

يميل الكثير من الكتاب والمبدعين إلى كتابة سيرهم الذاتية في صورة اعترافات تفصيلية أو يوميات تعكس في مجموعها بعض الجوانب المتعلقة بكثير من الأمور الشخصية وقد تفيد هذه اليوميات أو المذكرات الدارس لإبداعهم وتساعد في التعرف على بعض المؤثرات التي ساهمت في تكوينهم الفني وفي معرفة طبيعة الحياة الثقافية والفنية في مجتمعاتهم.

ومن الأدباء من قد تنعكس الكثير من الوقائع والأحداث الشخصية في إبداعهم إلى الدرجة التي يصبح معها هذا الإبداع مجرد صياغة لتجاربهم أو حياتهم الشخصية ويفضل فريق كبير من المبدعين الفصل التام بين حياتهم الشخصية وإبداعهم الفني لأن ما يهم الجمهور المتلقي في المقام الأول هو المصنف الفني أو الأدبي بصرف النظر عن الظروف الشخصية التي أنتج هذا المصنف في ظلها «وجان كوكتو» يقول في كتاب له بعنوان «أفيون» «إني لأتساءل كيف يستطيع الناس ترجمة حياة الشعراء إذا كان الشعراء أنفسهم لا يستطيعون كتابة حياتهم الخاصة ففيها كثير من الأسرار وكثير من الأكاذيب الحقيقية وكثير من تشابك الخيوط، بل ويؤكد في موضع آخر أنه عندما حاول تذكر شبابه وقع في الخلط بين المراحل فراح يقفز بضع سنوات ويضع شخصيات في مواضع أو مواقف تنتمي إليها شخصيات أخرى، وذلك بفعل ما قد يخيم على الذاكرة من اضطراب ولكنه مع ذلك يتذكر ذلك السؤال الذي طرح عليه وهو طفل في الخامسة وهو: ما الذي تريد أن تصبح عليه عندما تكبر فأجاب على الفور مخترعاً وقد اختلط عليه الأمر في ذلك العهد فقد تداخلت في ذهنه كلمتا مهندس ومخترع ولكن

رغبته تلك قد تحققت بالفعل عندما تقدم به العمر إذ إنه في إبداعه يجمع بين الصفتين فهو كاتب وشاعر وناقد مبتكر وهو مخرج ومصور ونحات وموسيقي فقد كتب سبع روايات وثلاثين ديوانا من الشعر وخمسة وأربعين كتابا نقديا وعشرة سيناريوهات للسينما وخمس عشرة مسرحية علاوة على كتابته «ليبريتو» لبعض الباليهات وإن لم تحقق هذه الباليهات أي نجاح يذكر إذ فشل باليه «الإله الأزرق» فشلا ذريعا سنة 1912، ثم فشل أيضا باليه استعراض Parada سنة 1917 والذي أخرجه راقص الباليه المعروف «سيرجي دياجيليف» 1872 - 1929 وصمم مناظرة «بابلويكاسو»، كذلك فقد اشترك مع آخرين في إصدار بعض المجلات الأدبية وقد اختير أميرا للشعر الفرنسي كما انتخب عضوا في الأكاديمية الفرنسية سنة 1955، كما أصدر بيانا تحت عنوان «الديك والمهرج لخص فيه الحركة الجديدة في الموسيقى والتصوير والشعر».

في عشرينيات القرن تخطى «كوكتو» عن المسرح الغنائي الراقص ولجأ إلى التراث المسرحي العالمي ممثلا في مسرحية «روميو وجولييت» وعالجها علاجا جديدا مغائرا لنهج شكسبير في الكتابة وتراوح رد الفعل تجاه هذه التجربة ما بين الاستحسان والاستهجان، أما التراث الإغريقي فقد كان له سحره بالنسبة إليه فقد عاد إلى الأساطير الإغريقية وإلى إبداع كتاب التراجيديا وتناول تناولا عصريا مسرحيات أوديب سنة 1928 في نص ترافقه موسيقى «سترافنسكي» ثم مسرحية «أنتيغونة» في نفس العام أيضا، كما استطاع من خلال مسرحية الآلهة الجهنمية سنة 1934 خلق أسطورة أوديب المعروفة خلقا جديدا، ثم تناول أسطورة «أورفيوس» وقد حرص على إخضاع كل هذه المعالجات لمفهومه في الشعر والمسرح وفيها



يعبر لسان حاله دائما عن مقولته «ضع شيئا عاديا مألوقا في مكانه ونظفه، ادعكه، أضئه حتى يروعك بشبابه» ويتلك الجدة والانبثاق اللذين كانا له في منبعه الأول فأنت بذلك تصنع عمل الشعر، والترجمة هنا لإدوارد الخراط الذي قارن في مقال له بمجلة المسرح عن معالجة أورفيوس بين «جان كوكتو» و«جان أنوي» ويعرض فيها أيضا لمفهوم «كوكتو» في الشعر والذي يشخصه من خلال تلك الصورة الغربية «إننا نرى كلبا أو عربة أو بيتا في مدى لمحة بصر للمرة الأولى ويقنعنا كل ما تمثله هذه الأشياء من سمات خاصة، من جنون، من سخرية ومن جمال ثم تأتي العادة بعد ذلك على الفور فتدعك هذه الصورة القوية ببصماتها وإذا بنا نلاطف الكلب ونوقف العربة ونسكن البيت ولا نعود نراها. هذا هو دور الشعر، إنه يكشف بكل ما في هذه الكلمة من قوة.. إنه يظهر الأشياء المدهشة التي تحيط بنا وتسجلها حواسنا بشكل آلي يظهرها عارية تحت ضوء يهز الخمول والحذر».

وهذا المفهوم متأثر إلى حد كبير بالحركة السريالية التي انضم إليها بعض الوقت والتي كانت ترى في الشعر كنزا رفيعا تشترك الإنسانية كلها في امتلاكه وتتفق على استطاعة كل إنسان أن يكشف عن شاعريته إذا ما تخلى عن نظراته النفعية للحياة (انظر مجلة المسرح مارس سنة 1998).

وقد كان «كوكتو» معنيا بكشف مشكلة التناقض بين طبيعة الشعر الفنائي والشعر الدرامي وقد صب اهتمامه على توضيح ما يقصده بالشاعرية وليس بالشعر إذ كانت باريس في عشرينيات القرن الماضي تموج بالعديد من الآراء الداعية إلى خلق شعر مسرحي يرتفع إلى مستوى يتناسب مع روائع التراث الكلاسيكي القديم وذلك بعد النقد الموجه للمسرح الشعري الذي يركز على الشعر ويوجه اهتمامه الزائد به على حساب الدراما ويتحقق عند «كوكتو»

البعد الشعري في العمل الفني على عدة مستويات، على مستوى اللغة أو الإحساس أو الفكرة أو الأسلوب وهذا يؤدي إلى خلق بعد إنساني يعمل على إثراء العمل الفني شكلا ومضمونا.

لقد كان «كوكتو» حريصا على خلب لب جمهوره، وقد اتخذ موقفه من هذا الجمهور أكثر من شكل فقد أشار أحد النقاد إلى أنه ذهب ذات مساء لزيارته في مسرح «هيبيريو» حيث كانت تعرض مسرحية النسر ذي الرأسين فقاده «كوكتو» إلى ممر تفضي أبوابه إلى الصالة ودعاه إلى مراقبة الجمهور من خلال فتحة صغيرة مكنته من أن يقوم بفعل المراقبة من دون أن يراه أحد ويصف هذا الموقف بقوله «كان الصمت شاملا مقدسا وكانت الوجوه متطلعة إلى الممثلين في تعبير واحد ينم عن الاهتمام الوله والتعاطف العميق» وهنا قال له «كوكتو» «النظر إليهم وهم في هذه الحالة هو أكبر فرحة أحس بها في المسرح، ذلك السحر هو الذي يمكن أناسا مجهولين اجتمعوا بالمصادفة من الإحساس بمشاركة شخصيات وهمية إلى درجة التنفس على إيقاع أنفاسها والإحساس بأفراحها وآلامها في نفس اللحظة وبنفس القوة».

لقد تحول «كوكتو» بين أكثر من تيار من التيارات الفنية المختلفة وخاصة في فترة ما بين الحربين العالميتين فقد كان تكعيبيا ومستقبليا وداديا وسرياليا ورمزيا ومن الكلاسيكيين الجدد وتحت أي ظرف من هذه الظروف كان مثيرا لدهشة وحيرة جمهوره الذي يسيطر عليه أحيانا ولكنه غالبا ما كان يسحره من دون أن يشعره بأي ملل ويمدح عددا من أصدقائه ما تنطوي عليه شخصيته من سيطرة روح الفكاهة فضلا عن تمتعه بالجاذبية والطيبة.



وعن طريقته في الكتابة يقول «كوكتو» إن الأوراق والقلم والحبر تصيبه بالفزع إذ تتكتل ضده وتتآمر عليه وأنه يعرف أنها تريد منعه من الكتابة وأنه عندما يقوم بردها على أعقابها تبدأ الآلة التي بداخله في العمل وذلك يجبره على البذل وعلى المزيد من العمل وعندئذ يأخذ ذهنه طريقه إلى الإبداع إلا أنه قليلا ما يتدخل في عملية الحبك، إذ يبدو في أثناء عملية الكتابة كالذي يسير في أثناء نومه إذ يكون نصف نائم وعلى حد تعبيره أنه عندما يصل إلى درجة الوعي وإدراك الحركة الآلية لتلك الماكينة التي تعمل في داخله يتوقف عن الكتابة وهو يريد بذلك التأكيد على إنه يطلق العنان للاوعيه لينطلق في الكتابة، لذا فقد قيل إنه لا يجدر بالمرء أن يسأله أو يستجوبه باحثا عن آرائه وتناقضاتها أو عدم دقتها أو البرهنة على صحة ما يذهب إليه كما يفعل قاضي التحقيق.. وكل ذلك ينتمي إلى الجاذبية التي يتمتع بها.. إنها جاذبية السطح الخارجي البراق الذي يمكن أن يخفي تحته أسراراً عميقة راسخة في الأعماق.

وبعد أن عرضت مسرحيته «أورفيوس» في برلين من إخراج «ماكس راينهارت» أرسل إليه الشاعر الألماني «ريلكه» برقية قال له فيها «إنك تحيي الكلاسيكيات فتكتسب بذلك سمرة كالتى يكتسبها العائد من شاطئ البحر فألى أي مدى يمكن أن تستمر هذه السمرة؟»

ولم يكن «كوكتو» يحاول مطلقاً أن يقاوم رغبته في التعبير عن أي ومضة غريبة أو طريفة، كما كان يطلق النكات، حتى ولو لم يكن هناك أي علاقة ترابط أو سببية بين الخاطرة والنكته، ومع ذلك فليس من الحكمة ألا نحمل كل ذلك الذي يفعله على محمل الجد.

وتبدو شخصياته الدرامية كما لو كانت مثل نماذج الموديلات التي تعلق عليها الأزياء فهو يبدو في إبداعه الجمالي الأدبي والفني كمصممي الأزياء المشهورين وعندما تتحرك تلك الموديلات - سائرة بلا أجساد - بفاعلية يمكن للمرء أن يتخيل أو يخمن أنها مانيكانات حقيقية.

وقد قال عنه «كلاوس مان» سنة 1952: إن «كوكتو» ليس كاتباً أخلاقياً أو ساخراً وإنما هو جمالي بصفة مطلقة، متعصب للشكل، للظاهر وللتعبير والحركة ولكن خطيئته التي لا تغتفر هي أنه بلا أسلوب!

كذلك فقد كتب ألفريد كير يقول: إنني أسأل نفسي دائماً عما إذا كان «كوكتو» يملك موهبة تثير الدهشة أم أنه موهوب فقط في محاولة إثارة دهشة الآخرين؟ وهذا الأمر سيبدو أكثر وضوحاً عند موته وليس الآن!

كما كتب ناقد ألماني آخر عام 1963 أنه كان من أهم الشخصيات في قرننا هذا - القرن العشرين إذ يبدو كفولتير بالنسبة إلى الرأي العام قبل الثورة العظمى، ومثل «فرانزليست» بالنسبة إلى الموسيقى في القرن الماضي.

وقد منحته «جامعة أكسفورد» درجة الدكتوراه الفخرية عام 1956 وفي الكلمة التي ألقاها أمام جمع من طلبة هذه الجامعة قال: في اللحظة التي قررت فيها أن أقطع صلتني بأخطائي حين كتبت كتابي «بوتوماك Le patomak وجدت نفسي في دوامة من الأماكن والأسماء والتواريخ والفنادق التي رابطت فيها ولم أستطع أن أدفع بها حساباتي قط، دوامة من الصداقات ومن الخلافات ومن ضروب الحماس والأشجان والأخطار والأمراض والأحزان ووجدت نفسي في عذاب درامي وفي زوبعة من الرياح



المتضاربة ومن العواطف والجزر السعيدة والجزر المهجورة، وبقدر ما كانت حكاية هذا كله شيئاً مستحيلاً فإنها تبدو أيضاً غير معقولة» انظر مقدمة فؤاد كامل لمسرحية فرسان المائدة المستديرة لكوكتو.

وفي عام 1963 أصيب «كوكتو» بصدمة قلبية وبعد وفاة المطربة العالمية الشهيرة «إيديت بياف» قال إنني محموم إلى درجة اليأس ومات بعدما اشتدت عليه وطأة المرض وقد كتب على قبره هذه العبارة «إنني باق معكم».

«أنتيجونة كوكتو.. مطابقة أم اختلاف؟»

لم يكن «الهدف» من عرض مسرحية «أنتيجونة» على مسرح الأتيليه في 20 ديسمبر عام 1928 في مناظر من رسم «بيكاسو» وديكور تجريدي خالص وبمصاحبة موسيقي لمؤلف معاصر «أونيغر» هو صب العرض في قالب معاصر يتم استخدام العناصر المرئية والمسموعة فيه بطريقة مبتكرة فالنص نفسه قد وصل في تركيزه وكثافته درجة تثير الدهشة بالفعل خاصة وأن المتلقي له يكتشف منذ الوهلة الأولى أن «كوكتو» قد احتفظ بالإطار العام الذي يربط بين الوقائع والأحداث على نفس النهج الذي سار عليه «سوفوكليس» في معالجة الأسطورة إلى درجة تقترب من التطابق، وبرغم ذلك فهناك بعض الاختلافات بين العملين يمكن الوقوف عليها من خلال استخدام أداة المقارنة بينهما برغم أن العملين يتفقان في معطيات المشهد الافتتاحي في المسرحية وبنفس الشخصيتين «أنتيجونة» و«إسمينة» فإن «كوكتو» يتمسك فقط بالشكل الظاهري للمعتقد الديني والذي يتمثل في إكرام الميت بدفنه حتى لا تظل روحه حائرة بين عالم الموتى وعالم الأحياء ولكنه يستخدم الواقعة المرتبطة باعتزام «أنتيجونة» القيام بذلك كوسيلة

فنية تساهم في خدمة البناء الدرامي للمسرحية فقد اختار أن يعرضها في إطار التقنيات الفنية لمسرحية الفصل الواحد والذي يختلف بطبيعة الحال عن البناء الدرامي للتراجيديا الإغريقية بصفة عامة والبناء السوفوكلي بصفة خاصة فالمعروف أن أجزاء التراجيديا الأربعة هي المقدمة وأغنيات الجوقة (المدخل والفاصل الإنشادي أي البارودوس والإستاسيمون) ثم المشهد التمثيلي المعروف باسم «الإيسود» وهو الجزء الدرامي في التراجيديا إذ يتألف من الحوار الذي يدور بين الشخصيات في المسرحية ليكشف أبعادها ويطور أحداثا يؤديها الممثلون ويقع بين نشيدين من أناشيد الجوقة وهو بمثابة فصل من فصول المسرحيات الحديثة وتحتوي معظم المآسي الإغريقية على خمسة إيسودات وذلك هو ما دفع كتاب الكلاسيكية الجديدة في القرن السابع عشر إلى أن يصيغوا مسرحياتهم في خمسة فصول، هذه الأجزاء الكمية للتراجيديا تجعل من المسرحية مجموعة من المشاهد التي تساعدنا في التعرف على معمار بنائها.

ويرى «بوتشر» أن الحبكة في الدراما هي «المعادل الفني» للفعل في الحياة الواقعية والفعل من وجهة نظر «أرسطو» في كتابه «فن الشعر» ينبثق من علتين هما الشخصية والفكر فتكوين شخصية الإنسان هو الذي يملئ عليه سلوكه، أما فكره أو إدراكه المتمثل في قدرته على الفهم فيدله على ما ينبغي عليه القيام به أو الإحجام عنه في كل موقف من المواقف والفعل الذي قامت به «أنتيغونة» في مسرحية «سوفوكليس» كان مبنيا على إيمانها بالقانون الإلهي غير المكتوب وبحرصها على ذوي رحمها وانطلاقا من صفة العناد المسيطرة على تصرفاتها وأفعالها والدوافع النفسية المحركة لها وحبكة المسرحية هي روح المأساة وهي قائمة على التنظيم الهندسي لأجزاء



المسرحية ولكنها مصنوعة مما تفكر فيه الشخصية وبما تفعله، ومعنى هذا أن مادة الحبكة هي الشخصية ومادة الشخصية هي الفكر وهذا التوصيف الذي يشرح به إبراهيم حمادة معطيات الأجزاء الكمية والكيفية في المأساة يقودنا إلى ضرورة الإشارة إلى حجم المأساة فالفعل الكامل الذي تحاكيه يحتم على المؤلف الاهتمام بالبناء الدرامي الذي يقتضي أن يحتوي على بداية ووسط ونهاية وتشكل في مجموعها الخط الدرامي الذي ينشأ - فيما يذهب إليه محمد حمدي إبراهيم في كتابه دراسة في نظرية الدراما الإغريقية والذي ينشأ من عدة تغيرات في التوازن بين الإرادة الإنسانية ومصيرها المحتوم وتتحدد خطواته في مقدمة ثم فعل يؤدي إلى تصاعد .. ذروة ثم فعل يؤدي إلى تخفيف التصاعد ثم الحل وهو نفس الخط الذي تلقفه الناقد الألماني «جوستاف فريتاج» (1816 - 1895) وصاغ من خلاله المراحل البنائية للمسرحية والتي عرفت باسم «هرم فريتاج».

ولا شك في أن البناء الدرامي الخاص بمسرحية الفصل الواحد الذي اختاره «كوكتو» يختلف اختلافا كبيرا عن نمط بناء المسرحيات ذوات الفصول فهذه النوعية من المسرحيات القصيرة أو متوسطة الطول تتميز بوحدة الأثر العام، أي الأثر الفني والفكري الذي يتركه العمل في نفوس الجمهور، وتعتمد هذه المسرحيات في مادتها الدرامية على موضوع واحد يعبر عن أزمة أو حالة أو يصور مرحلة مهمة في حياة شخصية من الشخصيات في حبكة محكمة، وتستغني بذلك عن الحبكات الثانوية، وتتميز بالإيقاع السريع وقلة عدد الشخصيات وقصر مدة العرض وهذه الخصائص العامة ترتب عدة نتائج تقنية أبرزها وحدة الموضوع كما ذكرنا ووحدتا المكان والزمان واختيار موقف يصل بطبيعته إلى ذروة قريبة من نقطة النهاية.

والجو المتوتر الذي يرفع عنه الستار في معالجة «كوكتو» شديد الشبه بالمعالجة السوفوكلية للأسطورة فأنتيجونة تتحصر رغبتها الدرامية بدافع من معدنها الأصيل في دفن الجثمان مخالفة للأمر أو المرسوم الذي أصدره «كريون» الحاكم وليس الخال فعدم تنفيذه يفصلها عن واجبها نحو أسرتها وهي تعرف الجزاء المترتب على الفعل الذي سوف تقوم به وهو الموت، ولأنها تعتبر أن الوقت الذي ينبغي عليها فيه أن ترضي الموتى أعظم وأجل من الوقت الذي ينبغي عليها فيه أن ترضي الأحياء وتأتي رغبتها في إرضاء الآلهة في ذيل قائمة دوافعها على العكس من أنتيغونة سوفوكليس التي كانت تدافع مثلها عن العدالة مع إصرارها على تطبيق القانون الإلهي في المقام الأول، ورفض «إسمينة» مشاركتها لا يعكس فقط وجه الاختلاف بينهما وإنما اختلاف أبعاد شخصية الأختين فإسمينة تفكر بعقلها وتحت تأثير تقاليد مجتمعهما وأنتيغونة تغلب عاطفتها راغبة في التحقيق الكامل لذاتها حتى لو كان الثمن هو رفض الحياة وتقبل الموت على أنه هو اليقين بالنسبة إليها أو بتعبير آخر هو الوسيلة لاكتمال تحقيق الذات فإسمينة يسيطر عليها الخوف لمجرد التفكير في تحدي إرادة السادة ممثلة في أوامر الحاكم رجل الدولة الأول، كما أنها من ناحية أخرى تقبل الإذعان للسلطة لأنها تنتمي إلى جنس النساء الذي ليس في طاقته ولا في إمكانه عصيان الرجال، فالنساء على حد قولها لا تعرف كيف تقهر الرجال والرجال الذين يحكمون أقوى منها ومن أختها، لذلك فإنها تحاول أن تؤثر على شقيقتها وتدفعها إلى التخلي عما هي مقدمة عليه وتؤكد ذلك بقولها: «تصوري النهاية المشؤومة التي تنتظرنا نحن الاثنتين الوحيدتين لو أننا تحدينا إرادة سادتنا نحن نساء يا أنتيغونة .. نساء لا تعرف كيف تقهر الرجال .. الذين يحكمون أقوى منا .. فليسامحنى



«بولبنيس».. ولكني أَرْضَخ.. سأذعن للسلطة فمن الجنون أن يحاول المرء ما ليس في طاقته، إن هذا الفكر الذي تمثله «إسمينة» هو فكر يهيئ لهيمنة الرجل ودونية وتهميش دور المرأة في كافة مناحي الحياة مع ارتباطه بكثير من المفاهيم الدينية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية والعائلية بل والقانونية وغيرها، وهذه الأفكار تتدرج تحت ما يعرف «بالبطيركية» أو الأبوية التي تعود إلى مفردتين يونانيتين تعنيان مجتمعين «حكم الأب» وهذا نوع من تكريس السيطرة الذكورية في المجتمعات الإنسانية، وعندما يعلم «كريون» من الحارس ما حدث من «أنتيجونة» تثور ثائرته خاصة عندما يعلم بالصفة العمدية للفعل إذ تواجهه بجسم قائلة «لقد فعلتها... إنني أعلنها.. وتشير الإرشادات المسرحية إلى أنها راحت تحدثه بندية» (أنتيجونة وكريون يتكلمان وجبهاتهما متلامستان) وذلك بعد أن يؤكد لها ولنفسه وللجوقة «إنها تهينني عن عمد. وتسخر مني وتباهى بذلك.. إنها هي التي ستكون الرجل إذا تركتها تفعل».

إن «كريون الحاكم / الخال / الأب / الذكر تزداد ثورة غضبه وتتصاعد حدة الصراع بينهما فهو ينطلق في سلوكه من فكرة التمييز البيولوجي بين الذكر والأنثى، ترى هل يعود مصدر الأبوية هنا إلى مجرد الفروق البيولوجية العضوية التي تفرق بينهما أم يعود إلى مصدر نفساني ينطلق من هذه الفروق؟»

لقد اختارت «أنتيجونة» الموت برغم أنها قد ولدت للحب وليس للكرهية وأيا كانت الدوافع المحركة لها فإن «كريون» لا يرضى بأن تقوم المرأة بسن القوانين أو الخروج عليها واستمرارا لموقفه المتعنت يرفض الاستمرار في مجادلة ابنه «هيمون» خطيبها ويدير دفة الأمور في نفس الاتجاه الذي يصر

عليه، ويرى أنه ابنه لا يدافع عن العدالة أو عن المدينة أو أصول الحكم، وإنما يفعل ذلك من أجل الفتاة التي يهتم بها، ولكن إذا كان الأمر يرتبط بمناط الاهتمام فإن «كريون» يكون هنا هو الفتاة لأن «هيمون» يهتم به أكثر، وهذا ما يعتبره «كريون» سباً في حقه .. إن ابنه في نظره مجرد فتى يترك نفسه لتوجيه امرأة هو أسيرها.

لقد رفض «كريون» من قبل تفسير الجوقة بأن الآلهة وراء فعل مواراة الجثة التراب واعتبر أن الأمر برمته مجرد مؤامرة وخيانة من أجل المال، مؤكداً أن السبب في ذلك يتمثل في قيام بعض الخونة الذين يثورون خفية بدفع مال للمجرمين كي يقوموا بمثل تلك الأفعال، لذلك فإنه لا يقبل قول الكاهن «تيرزياس» اعلم أنك تتحرف «بعد أن كان يسير في خط مستقيم فالإنسان قد يخطئ ولكن إصراره على الخطأ إنما هو دليل حماقة» وبمجرد أن ينتهي الكاهن من كلامه يوجه له «كريون» نفس الاتهام القائم على فكرة المؤامرة ولا يكتفي بمهاجمته وحده ولكنه يهاجم الكهنة بأن عصبته شديدة الرغبة في المال وأن هناك من يدفع له من أجل أن يشكل جبهة معارضة ضده لتقويض حكمه ويصر كريون على التشبث بموقفه المتعنت:

كريون: اعلم أنني لن أغير رأيي.

تيرزياس: اعلم بدورك أن موت ابنك سيكون ثمناً لجريمة دفن امرأة حية.

وانتزع جثة لبلوتان .. سوف يمتلئ قصر كرك بالشكوى.

ويخرج الكاهن غاضباً ليترك «كريون» نهبا لقلق شديد يزكيه قول «الجوقة» أن نبوءاته لا تخطئ أبداً وهنا يقف «كريون» حائراً بين قسوة الرضوخ للأمر الواقع وبين شناعة الإصرار على التماسي في الخطأ وما



يمكن أن يترتب عليه من سوء الحظ وسرعان ما ينتصر لفكرة العدول عن قراره والعمل على الإسراع في إنقاذ الفتاة أي أن يتنازل برغم قسوة مثل ذلك القرار.

ويخرج «كريون» وبعد فاصل إنشادي قصير للجوقة يصبح المسرح خالياً إلى أن يظهر «الرسول» ليؤكد أن ما حذر منه الكاهن قد وقع بالفعل وأن «هيمون» قد انتحر وما تلبث أمه أن تظهر في أعلي الدرج وتسمع وصف «الرسول» الشاهد على ما جري من أحداث انتهت بموت الحبيين.

ويمكننا إذا قارنا بين هذا المشهد عند «كوكتو» بنفس المشهد عند سوفوكليس أن نشهد «لكوكتو» بالبراعة في التركيز والتكثيف والبعد عن الوصف والاستطراد كسرا لعنصر السرد المتمثل في رواية الأحداث وسعياً للوصول إلى الحقائق من أقصر الطرق وينتهي الأمر «بكريون» أن يقعد ملوما محسورا حيث فقد زوجته أيضا إذ انتحرت عند أقدام الهيكل متهمة إياه بقتل إنتيجونة وهيمون.

وتنتهي المسرحية على صيحة شبيهة بنفس الصيحة التي أطلقها في نهاية المعالجة السوفوكلية.. «النجدة.. اذهبوا بي.. أبعدونني.. أنا أقل من لا شيء.. أقل من لاشيء.. لا أعرف مطلقا أين أضع نظراتي.. يداي.. قدماي.. كل شيء يضيع.. كل شيء ينزلق من تحتي الساعة تسقط فوق رأسي.

وتعقب على ذلك الجوقة المكونة من مجموعة من النسوة الهرمات بقولها إن صيحة ندم «كريون» هذه قد جاءت متأخرة.

قد تبدو شخصية «أنتيجونة» عند سوفوكليس ضحية لعنادها وكبرائها الذي ورثته عن أبيها ولتلك اللعنة الأبدية التي صبها الآلهة على «الملك

لايوس» والد أوديب وعلى نسله من بعده وضحية إصرارها على تحقيق العدالة المطلقة كما كانت ضحية طغيان الحاكم الطاغية وقد سيقّت لملاقاة مصيرها الفاجع في الوقت الذي تحلم فيه مثل كل فتاة في سنّها بتحقيق السعادة التي تتوجّ بالزواج وبدلاً من أن تزف إلى خطيبها تزف إلى الموت.

وعندما نقارن بين بناء نفس الشخصيتين عند الكاتبين نلاحظ أنها تسير خطوة نحو تحقيق ما أسماه «مايكل والتون» بالأسباب التي تبرر تسمية المسرحية باسمها وبرغم أن «كوكتو» يحتفظ هنا بكل معطيات الأسطورة وبطبيعة شخصية «كريون» عند «سوفوكليس» باعتباره ذلك الرجل الذي هزمته حماقته وقدره الشخصي الذي أدى إلى تحطيمه بفعل المآسي التي حدثت له الواحدة تلو الأخرى كنتيجة حتمية لما ارتكبه من خطأ إنساني، برغم ذلك فإن رسمه لشخصية «أنتيغونة» أضاف به إليها بعض الرتوش التي تساهم في إبراز البعد الإنساني في المعالجة.

لقد اختارت «أنتيغونة» عند «كوكتو» أن تسلك طريق المعارضة ليس فقط دفاعاً عن حق أخيها وإنما لتأكيد ذاتها بتمسكها بالحق بدافع من الحب وهي تقرن القول بالفعل في شجاعة تحسد عليها من كانت في مثل عمرها، لذا فإنها ترفض قرار «كريون» وترفض العدول عن أفكارها أو مجرد الإحساس بالندم على فعلتها وترفض السعادة التي كان يمكن أن تتحقق لها على أشلاء ذوي قرباها وتبدو قوية متماسكة في كبرياء، لقد اختارت الموت إذن بينما اختارت «إسمينة» الحياة .. وفي مثل هذا الموقف قد يجد المرء من يستحسن موقف «إسمينة» السلبي وقد يجد آخر أن ما فعلته «أنتيغونة» هو عين الصواب، وعندما تستبكر «إسمينة» حكم «كريون» على أختها بالموت وتحاول أن تذكره بأنه بذلك إنما يقتل خطيبة ابنه فإنه



يرد عليها ببساطة بأنه سوف يجد خطيبة أخرى فهو لا يقبل زوجة ابن شريرة.. إنه لا يحرم بذلك ابنه من الفتاة التي يحبها لأن الموت هو الذي سيفسخ هذا الزواج.. موت أنتيجونة إذن أكيد ولا يقبل «كريون» أن يكون ذلك موضعا للنقاش حتى لو كان ذلك لأسباب إنسانية.

وإذا كانت «أنتيجونة» تبدو قوية متماسكة فإن المؤلف هنا لا ينسى التعبير عن بعد إنساني آخر من أبعاد شخصيتها يصور من خلاله الحالة التي بدت عليها وهي تساق إلى حتفها إذ تسيطر على أقوالها نغمة من الحزن النليل ترثي فيه «أنتيجونة» نفسها.. ترثي الأنثى التي تكمن داخلها وحلم السعادة والزواج والأمومة الذي تحلم به كل فتاة والذي سوف يتعرض بعد لحظات للوؤاد عند تنفيذ الحكم فقبل ذلك بلحظات تخاطبها الجوقة قائلة:

الجوقة: إنه خطئك «لقد هتكت العدالة.. وتتحملين أيضا بسبب أوديب».

أنتيجونة: أنا ابنة حرام.. هذا هو السبب في موتي.

الجوقة: تكريم الموتى خير.. ولكن ليس من الخير أن نعصي ساداتنا وكبرياؤك هو الذي جعلك تهلكين.

إنها مازالت تصر برغم ذلك على أنها كانت تتحرك انطلاقا من مبدأ لأن موت أبويها كما تقول يعني ألا تأمل في أشقاء جدد وأنها بسبب هذا المبدأ تساق للموت ليحرمها «كريون» بذلك من الزواج ومن الأمومة.

وداخل إطار هذا الحيز المحدود لمسرحية الفصل الواحد استطاع «كوكتو» أن يبلغ رسالته متجنباً أي إسهاب أو حشو فقد قلص من دور «الجوقة» واتخذ منها فقط وسيلة فنية للربط بين الأحداث والإعلان عن دخول الشخصيات وخروجها، كما خفف من الطابع السردي والفواصل



الإنشادية مع تغيير شخصياتها من حيث النوع إلى مجموعة من النسوة، كما حرص على الاقتصاد وتجنب التطويل في الحوار المتبادل بين الشخصيات ولم يصل بعمله إلى أي درجة من درجات القصور المخل بل ساهم كل ذلك في إضفاء المزيد من الشاعرية على نصه.



أنتيجونة

أمام قصر أوديب ميدان طيبة .. في القصر كريون الذي خلف على
عرش طيبة بعد أوديب .. انتهت بالأمس معركة بين ولدي أوديب .. بعد ما
قتل أحدهما الآخر وهزم جيش أرجوس الذي استعان به بولينيس على أخيه
وأصبح الفجر فصحت أنتيجونة توقظ أختها «إسمينة».

أنتيجونة : إسمينة هل تعرفين أن زيوس مازال يصب علينا نحن
الأحياء بعد مصائب أوديب فيضا من البلاء.. فقد
بلونا كل شيء قد بلونا العذاب والخزي والعار وكافة
المصائب والآن ما هذا النبأ؟ أني سمعت أن قائد
طيبة قد أعلن على الملأ قانونا حديثا.. فهل سمعت
بشيء أم غاب عنك ما يدبر أعداؤنا لأصدقائنا من
سوء.

إسمينة : لم أسمع نبأ أليما ولا خبرا سارا عن أصدقائنا منذ
حرمنا أخويننا اللذين قتل كل منهما الآخر بيديه
في يوم واحد ومنذ هزم جيش أرجوس في الليلة
البارحة.. لم يبلغني بعدئذ خبر أسعد به أو أشقى.

أنتيجونة : كان ذلك ما كنت أقدر ومن أجل ذلك ناديتك لتخرجي
من أبواب القصر وتسمعي وحدك بمعزل عمن عسى
أن يسمعنا.



إسمينة

: ما خطبك؟ كأنك تدبرين أمرا.

أنتيجونة

: أو لم تسمعي أن كريون قد أمر بأخوينا أن يدفن أحدهما ويحرم الآخر من حق الدفن وقد أمر باتبو كليس أن يدفن ليكرمه بين الموتى في الآخرة، أما جثة بولينيكس المسكين فقد نادى مناديه في المدينة يحرم عليه أن يدفن أو ييكيه أحد، وأمر به أن يترك غير مبكى عليه ولا يدفن ويترك نهبا وغنيمة شهية للطير التي تروح خماسا تبحث عن طعام تأكله.. ويقولون إن كريون الطيب قد نادى بهذا البلاغ لتسمعيه أنت وأسمعه أنا خاصة وأذاعه هنا ليعلمه من لا يعلم ولم يبلغ بلاغه سدى بل أمر بقتل من يعصي أمره ويرجمه في المدينة. والأمر إليك فأظهري شرف منبتك أو دلي على أنك خلف سيئ من أصل شريف.

إسمينة

: فيا مسكينة ما غنائي إذن إن كان الأمر ما تقولين؟

وسواء أنقضت الأمر أم لم أنقضه.

أنتيجونة

: انظري هل تعاونيني في عنائي وجهدي؟

إسمينة

: أي خطر تلقين وأين شردت نفسك؟

أنتيجونة

: أتوارين الجثة معي بيدك هذه؟



- إسمينة : أتريدين أن تدفنيه بعد ما حرم دفنه على المدينة؟
- أنتيجونة : إنه أخوك وأخي حتى إن أبييت.. ولن أحتمل أن اتهم بخيانتة.
- إسمينة : يا لك من شقية، أتفعلين ما حرم كريون؟
- أنتيجونة : ليس بيده أن يقطع ما بين أهلي وبينني.
- إسمينة : يا مصيبتاه اذكري يا أخت كيف مات أبونا مكروها غير مجيد حين استبان ما اقترف من الإثم فمزق عينيه بيده ثم جاءت التي كانت أما وزوجة له.. فقد كانت تحمل هذه الصفة المزدوجة فانتحرت بحبل مفتول ثم كانت ثالثة المصائب ما نزل بأخوينا لقد اقتتل الاثنان فقتل كل منهما الآخر في يوم واحد لقي المسكينان مصرعهما كل على يد أخيه فانظري لم يبق بعدهما أحد سوانا، فأى بلاء تلقى إن عصينا ما ينهى عنه حاكم بأمره أو نبذنا سلطاناه، ثم لا يذهب عن بالك أننا لسنا إلا نساء لا قبل لنا بمقاومة الرجال ثم إن حكامنا أشد منا قوة.. ولا بد لنا من طاعتهم مهما كان حكمهم أليما وأنا أسأل من طوت الأرض أن يقبلوا عذري لأنني مكرهة على أن أطيع أولي الأمر.. ومن يعارض تيارا أقوى منه فليس من الحكمة في شيء.



أنتيجونة

: لن أستعين بك حتى إن أحببت أن تعينني وما أرضى
أن تشاركيني .. وأنت وشأنك لكني أنا سأدفن أخي،
والموت شرف في سبيل هذا الواجب سأرقد بجانبه
حبيبة بجوار حبيب وأؤدي بذلك حقاً من حقوق الله
عليّ .. وما نؤدي من حق مرضاة للموتى أبقى مما
نفعل مرضاة للأحياء على هذه الأرض .. فسأبقى
بين الموتى إلى الأبد .

وأنت إن طاب أن تستهيني بحق الآلهة فافعلي ما
شئت .

إسمينة

: إني لا أفعل ما أراه استهانة بالموتى وبحقوق الآلهة
ولكني خلّفت عاجزة عن أن أفعل ما أعصي به ما
يأمر به وما ينهى عنه رجال المدينة .

أنتيجونة

: قدمي أنت هذه المعاذير أما أنا فذهابة لأواري جثة
أخي وحبيبي .

إسمينة

: يا ويلتاه أيها الشقية .. إني أخاف عليك خوفاً
شديداً .

أنتيجونة

: لا تفزعني ولا تخافي عليّ .. أصلحي قدر نفسك .

إسمينة

: لا تبوح بهذا الفعل لأحد .. اكتميه سرا وسأكتم
سره معك .

أنتيجونة

: أف لك! اذهبي فاحجري به فإن سكت ازددت كراهية
في نفسي، اذهبي فنادي به على الناس أجمعين .



- إسمينة : إن لك قلبا يغلي بينما تجمد مني الدماء خوفا .
- أنتيجونة : إني أعرف أنني أرضي من يجب أن أرضي .
- إسمينة : إن كان ذلك في طاقتك، ولكن تحبين المستحيل .
- أنتيجونة : لن أسكت حتى تعجز طاقتي .
- إسمينة : أولا لا ينبغي لنا أن نطلب المستحيل .
- أنتيجونة : إن كان هذا كلامك فأنت كريهة إليّ، كريهة إلى من ترقدين بجانبه ميتة وهذا جزاؤك.. اذهبي عني وعن تهوري ودعيني ألقى هذا الخطر لن أطيع أن أموت ميتة غير جميلة .
- إسمينة : افعلي ما تشائين إنك برغم تهورك حبيبة وفية إلى أحبابك .
- (أنتيجونة تبتمد وتدخل إسمينة القصر ويأتي كورس من خمسة عشر شيخا من شيوخ طبية ويحيون الشمس المحرقة).
- الكورس : ضياء الشمس يا أجمل ضياء أشرق على طبية ذات الأبواب السبعة، لقد طلعت يا عين النهار بأطياف كلون الذهب، وأشرقت على مسيل بركة قد شهدت رجلا لابسا درعه الأبيض قد خرج من أرجوس على جيش كامل العدة فرددته فارا مدبرا بأقصى فراره .
- منشد الكورس : قد ساق هذا الجيش على أرضنا بولينيكس وهو في

حومة الخصام وهوى على أرضنا كأنه نسر سقط
عليها يرسل صيحات عالية وعليه ريش أبيض كالثلج
المنقوش ومعه جنود كثيرون عليهم خوذات مزينة
بمعارف الخيل أشرف على سقوف بيتنا وطلوق طيبة
ذات الأبواب السبعة بسهامه الفتاكة ثم مضى قبل أن
يملاً فاه بدمائنا وقبل أن تحرق مشاعل هيفابستوس
تيجان حصوننا وكان وراء المدينة دوي حرب شديد
زاد الغزاة المخيفين كالثعبان بأسا .

منشد الكورس : إن زيوس لا يكره شيئاً فوق كرهه لمن يزهو متكبراً
بلسانه، وهو ينظر إلى المتكبرين وهم يقتربون
كالسيل الجارف مباهين بسلاحهم الذي صاغوه من
ذهب ثم يرمي بشهاب من نار فوق مشارف البروج
من وقف منهم ليؤذن بالنصر .

رقع فوق الأرض الصلدة تتال آخر حاملا مشعله قد
عدا في حموة الجنون وانقض مجذوبا بريح عاتية
فلم يبلغ مأربه ولأن أريس العظيم إله الحرب كان
معنا وهو مخلف ظنون المقاتلين .

وسبعة أبطال صفوا أمام سبعة أبواب ليقاتلوا سبعة
أبطال أكفاء لهم فتركوا عتادهم لزيوس رب النصر
ما عدا رجلين أخوين شقيقين من أب واحد وأم
واحدة فتقاتلا ولقيا كلاهما مصرعا واحدا . جاءت
ربة النصر المجيدة فأرضت طيبة ذات العربات



الكثيرة، فانسوا الحرب وتعالوا إلى معابد الآلهة جميعا ورتلوا أغاني الصلاة ليلا ولیمش في مقدمتنا باخوس الذي زلزل أركان طيبة.

منشد الكورس : إنى أرى ملك هذه الأرض كريون ابن مينويكيس منذ هذه الأحداث التي قدرتها الآلهة علينا أنه يسعى. ماذا ينوي أن يقول بعد أن دعا شيوخ طيبة إلى اجتماع عام؟

كريون : يأيها الرجال: إن الآلهة بعد ما زلزلت سلامة مدينتنا زمانا طويلا فقد عفت عنها مرة أخرى وهدتها سواء السبيل قد أرسلت إليكم رسلي ينادونكم من كل صوب.. قد عرفت وفاءكم لعرش لايوس وسلطانة. كنتم دائما أوفياء مخلصين ثم كنتم أيضا أوفياء لحكم أوديب، فلما مات لم تضنوا بوفائكم على خلفه من بعده. فلما اقتتلا وصرع كل منهما الآخر ولقيا مصرعا مثنى في يوم واحد قضيا معا قاتلين ومقتولين بيدين آثميتين، يومئذ آلت إليّ كل السلطة والعرش بحق القريبى لأنى أقرب الناس رحما بمن ماتوا ولا سبيل إلى معرفة نفس إنسان وعقله وفكره حتى يرى في تصريح القوانين وحتى يجرب بالحكم. وعندي أن الحاكم الذي لا يحكم كل مدينته مسترشدا بأحسن المبادئ بل يعقد لسانه من الخوف أن من يفعل ذلك أعدّه اليوم كما كنت أعدّه فيما خلا من الزمان شر

الحاكمين .. ومن أثر صديقا على وطنه لا قدر له
في نفسي، وأنا أشهد زيوس علام الغيوب على ما
أقول .. لن أسكت إن رأيت العوادي تعدو على قومي أو
تذهب بسلامتهم ولن أتخذ من أعداء وطني صديقا،
وأنا مؤمن بأننا لن نعدم أصدقاء يوم يسلم وطننا
ويوم نبلغ في سفينته مرفأ السلامة .. بهذه المبادئ
سأزيد المدينة قوة وثراء ومنعة، ويمثل هذه المبادئ
قد ناديتكم لتعلموا ما حكمت به على ولدي أوديب،
أما أتيوكليس الذي قاتل عن هذه المدينة بشجاعة
لا نظير لها ثم مات في سبيل وطنه فقد أمرت أن
يوارى وأن يؤدي له كل ما يؤدي من شرف إلى أفضل
الموتى .. وأما بولينيكس أخوه الذي عاد من نفية لا
يلوى على شيء حتى يحرق المدينة وطنه وآلهة قومه
ويريق دماء قومه ويستعبدهم .. فقد أمرت أن يحرم
من قبره ولا يبيكه أحد وأن يترك في العراء نهبا
للطير وفريسة للكلاب وليكون مشهدا أليما، ذلك ما
حكمت به .. ولن ينال المجرمون عندي شرف ثواب
العادلين أما من أخلص لوطنه فله المجد حيا أو
ميتا .

الكورس

: كريون يا بن مينوسيه . حسبك ما قلت في حكم أعداء

المدينة وأصدقائها .. وأنت ولى الأمر يسري قانونك

على الأحياء منا والأموات .



- كريون : كونوا إذن شهداء على ما قلت.
- الكورس : كلف بهذه المهمة من كان أصبى منا.
- الكورس : عندي رجال مستعدون لحراسة الجثة.
- الكورس : فماذا تريد منا غير ذلك.
- كريون : إني أسألكم ألا تؤوا من يعصي ما أمرت له.
- الكورس : ليس فينا أحقق يحب أن يموت.
- كريون : الموت جزاء من يعصي أمري - ولكن الطمع في كسب المال أهلك قوما كثيرين.
- (جاء رجل مسكين من خفراء جثة بولينيكس كان في حرج ثم تكلم)
- الحارس : يا مولاي لا أدعي أنني قدمت مسرعا متحمسا ولا أنني أسرعت الخطى فقد اعترتني أفكار كثيرة وقفت بي وجعلتني أدور في الطريق حول نفسي.. حدثتني نفسي أيها المسكين مالك تسمى إلى حيث تلقى عقابك ثم تقول لي يا أيها الشقي مالك تنتظر. انتظر حتى يعلم كريون الخبر من رجل غيرك فأني ألم ينزل بك إذن! كنت أفكر في هذه الأفكار وضيعت فيها وقتي حتى أصبح الطريق طويلا رغم قصره وأخيرا عزمتم على أن آتي إليك وسأقول كل ما كنت أريد أن أخفيه. قد أتيت متعلقا بأمل، وهو أنه لن يصيبنا إلا



ما كتبه الله لنا .

كريون

: ما هذا الذي يخذلك .

الحارس

: إني أريد أولاً أن أقول لك ما يخصني - إني لم أفعل
هذه الفعلة ولم أعرف من الذي فعلها وليس من
الحق أن يصيبني أذى .

كريون

: إنك شديد الحذر والحيلة .. كأنك جئتاً نبأ
حدث .

الحارس

: إن الأنباء الأليمة تخطو خطى أليمة مترددة .

كريون

: ألا تتكلم ؟ . لتصرف بعدما تلقي عنك حملك .

الحارس

: إني إذن أقول لك إن الجثة دفنتها يد وانصرفت
بعد ما غطتها بتراب جاف وأدت ما ينبغي أن يؤدي
للميت من فروض الوضوء والصلاة .

كريون

: ماذا تقول ؟ أي الناس أقدم على هذه الفعلة ؟

الحارس

: لا أدري فليس هناك أثر لضربة فأس ولا أثر لسقوط
التراب من مفرقه، والأرض جافة جامدة ليس فوقها
أثر لمر العربات خفيت آثار الفاعل . لم يكد أول
حراس النهار يروي لنا هذا النبأ حتى هالنا الأمر
وقد وُوري الميت ولم يقبر، وقد نثر فوقه تراب ناعم
كمن يتطهر من رجس وليس عنده أثر لوحش أو
كلب من الكلاب اقترب منه أو نهشه، ورمى بعضنا



بعضا بالسوء واتهم كل حارس صاحبه - وانتهوا إلى
الضرب ولم يكن هناك من يمنعنا، كل منا صار متهما
وليس منا فاعل وكل منا نفى عن نفسه العلم بفاعل
هذه الفعل، وجئنا لنقبض بأيدينا على جمر الحديد
ونعبر النار ونقسم بالآلهة أننا لم نفعل شيئا ولا نعلم
من ارتكب هذا الفعل أو دبره - وأخيرا حين نفذ
صبرنا قال أحدنا قولا أطرقتنا له جميعا من الخوف.
فلم نجد ما نرد به عليه ولم نعرف هل يصيبنا خير
إن اتبعنا رأيه، وقد نصحنا أن نبلفك الأمر ولا نخفيه
عليك. غلب رأيه واختارني.. إني ها هنا قد حضرت
مكرها لدى من لا يحبني، من ذا الذي يحب رسولا
لا يأتيه إلا بما يكره من الأنباء.

منشد الكورس : يا مولاي هل قدر الله هذا القدر، مازلت أردد في
نفسي هذا الرأي منذ حين.

كريون : اسكت حتى لا تملأني غيظا بكلامك وحتى
لا نؤاخذك بالسيئتين السفاهة والكبر.. إنك تقول
قولا لا يطاق. أتقول إن الآلهة تأسى على هذا الميت
تمجده تمجيد المحسنين هي التي وارته وهو الذي
جاء ليحرق معابد الآلهة وعمادها وما يقرب لها من
ثمار وليغزو أرضهم ويمتهن شريعتهم أم هل ترى
الآلهة تمجد الأشرار.. كلا إن في المدينة رجالا لا
يكادون يطيقون ما أمرتهم به وهم يتهامسون عليّ

ويهزون رؤوسهم في الخفاء ولا يخضعون أعناقهم
لسلطاني ولا يطبعوني من هؤلاء رجال يحرضون
هؤلاء على ارتكاب هذه المعصية، وأنا أعلم ذلك
يقينا ويشترون ذممهم بالمال فلم يشرع للإنسان
شرع أضربه من شرع المال.. فالمال هادم المدائن
والمال هو الذي أخرج الناس من ديارهم والمال هو
الذي علم الإنسان وأغراه على أن يستبدل الحكمة
بالله بالرديلة والمال بين للإنسان أبواب الفساد
والكفر في كل فعل، والمرتزقة الذين ارتكبوا هذه
المعصية قد آن لهم أن يلحقوا عقابهم. وإذا كنت
مازلت بي بقية من تقوى زيوس فإنني أعلم علم
اليقين وأنا أحلف على ذلك إذا لم تأتوني بمن وارى
هذا الميت فلن تكفيكم الجحيم بل تحرقون أحياء
قبل أن تباهاوا بفجوركم ولتعلموا ألا تتخذوا أجرا
من كل يد والمال الحرام ذهب بشرف من كسبوه ولم
ينجهم من دائرة السوء.

- | | | |
|--------|---|---|
| الحارس | : | أتأذن لي في كلمة أم أتولى وأنصرف؟ |
| كريون | : | ألا تعلم أن كلامك الآن مؤلم؟ |
| الحارس | : | مؤلم لأذنيك أم لروحك؟ |
| كريون | : | ولمّ تحدد مكان وجمعي؟ |
| الحارس | : | إن الذي يؤلم قلبك هو فاعل هذه المعصية أما أنا |
- فلا أولم إلا أذنيك.



- كريون : أف لك! يا لك من ثرثار!
- الحارس : لم أرتكب أنا هذه المعصية أبدا .
- كريون : في هذه تبيع ذمتك لقاء أجر .
- الحارس : يا إلهي أليس من البلية أن الذين يدعون العلم لا يعلمون إلا كذبا؟
- كريون : تحدث عن علمي بما تملك من بلاغة. وإن لم تأتوني بفاعل هذه المعصية فستعلمون أن الكسب الحرام لا يكسب إلا البلايا .
- الحارس : عسى الله أن يأخذ هذا الفاعل وأخذه وعدم أخذه متروك للحفظ وبما لا تراني هنا مرة أخرى فقد نجوت على غير ما كنت أتوقع وأنا أشكر الآلهة على ذلك شكرا جزيلا .
- (يبتعد الحارس ويدخل كريون قصره)
- الكورس : عجائب الخلق كثيرة وليس فيها أعجب من الإنسان .. عبر البحر المزبد بريح عاصفة، ركب ظهور الموج التي تدوي من حوله والأرض أولى آلهته الأرض التي لا يغيض معينها التي لا تكاد تكل من حملها . يحرثها بمحراثه غاديا رائحا كل عام . يحرثها بخيله وقد صاد بشباكه أمة الطير الخفيفة ووحوش الأرض والجبال، وخلائق البحر أخذها الإنسان واسع الحيلة في شباك مفتولة وأوقع في حباله وحوش

الجبال وأخضع عنق الجواد الناعم للناف المحيط
به وأخضع الثور الجبلي الشديد لنافه. وعرف أسرار
البيان والفكرة المرسله كالنسيم وقوانين المدينة
واتقى قوارس الشتاء وجليد الصقيع الأليم وكان
الإنسان أوسع شيء حيلة ومضى إلى مستقبله أعزل
إلا الموت فلم يجد فرارا منه ووجد دواء لأمراضه
المستعصية.

وقد بلغ الإنسان ما لم يتناول إليه أمله في العلم
والفنون وهو إذا ملك الملك في مدينته جنح إلى
الشر حيناً، وجنح إلى الخير حيناً، وخلط قوانين
الأرض وعدالة الآلهة التي أقسم على طاعتها وهو
ليس أهلاً للحكم إن اجتراً فأحل ما حرم الله عليه،
وقى الله وطني من مثل هذا الرجل الذي لا يفكر
بمثل ما يؤمن أنا به.

(يقبل الحارس ومعه أنتيجونة)

منشد الكورس : إن ما أرى كأنما هو من عالم القدر وهو باعث
للحيرة... كيف أنكر أني أعرفها؟ أليست أنتيجونة؟
يا لها من مسكينة فتاة أوديب المسكين ماذا حدث؟
أولم يقبضوا عليك في فعل متهور في عصيان ما
أمر به الملك من طاعة قوانينه؟

الحارس : هذه هي التي فعلت هذه الفعلة قد قبضنا عليها

وهي تواري أخاها. فأين كريون؟



منشد الكورس : إنه هناك غاد من بيته جاء في حينه .

(يدخل كريون)

كريون : ماذا حدث؟ .. مع أي المقادير كنت على موعد؟

الحارس : يا مولاي ليس للبشر أن يحلفوا أنهم لن يفعلوا شيئاً فقد يحدث ما ليس في الحسبان . قد كنت في خلوتي لا أحلم أن أعود إلى هنا بعد ما هبت علينا نذرك . لكن الفرحة التي تأتي من حيث لا نرجو ولا نحسب هي أشد وقعا من كل لذة أني قد عدت رغم الإيمان التي حلفت . قد جئت بهذه الفتاة ، لقد قبضنا عليها وهي تدفن جثة أخيها . لم تقم مصادفة وكانت لقيتي أنا ولم تكن لأحد سواي والآن يا مولاي خذ هذه الفتاة كما تحب واحكم عليها واتهمها أما أنا فممن حقي أن تعتقني مما رميتني به من شرور .

كريون : كيف جئت بها ومن أين قبضتم عليها؟

الحارس : كانت تدفن جثة أخيها .. أنت تعلم كل شيء .

كريون : هل تعقل ما تقول وهل تقول الحق؟

الحارس : إنني رأيته تدفن الرجل الذي حرمت أنت دفنه فهل

تراني أقول قولاً بينا ظاهراً؟

كريون : كيف رأيتموها وكيف أمسكتم بها؟

الحارس : هذا الذي حدث - حينما رحنا مثقلين بما أنذرتنا به

نفضنا التراب عن الجثة وعرينا الجسم المتقيح ولم ندع عليه ترابا ووقفنا وراء رؤوس الصخر في غير مهب الريح لنتقي ما تحمل الريح من نتن الجثة وكل رجل منا يوقظ صاحبه بشر الألفاظ والوخذ، إن رآه تهاون شيئا وكنا إذن على ذلك وقتا طويلا حتى بلغت الشمس الموقدة وسط السماء وصار الحر لافحا ولم يفاجئنا إلا زوبعة هبت من الأرض وهي بلاء إلهي فملأت أرجاء الوادي وهزت أوراق الشجر هزا عنيفا وملأت أقطار الوادي بإعصار كبير فاغمضنا أعيننا واحتملنا هذا الغضب الإلهي. ولم ينصرف عنا هذا البلاء إلا بعد حين طويل وحينئذ أبصرنا هذه الفتاة تولول ولولة أليمة كصيحات الطير الحادة حين لا تجد أم الطير فراخها في عشها الخالي. وكذلك فعلت هذه الفتاة حينما رأت جسد أخيها عاريا فصرخت وبكت ودعت بالشروع على الذين فعلوا هذه الفعلة وجاءت بتراب ناعم من الأرض اليابسة في إناء من معدن مطروق وصبت وضوءا ثلاثا توجت به الميت. فلما رأيناها أقبلنا فأمسكنا بها فلم تقاوم واتهمناها بما فعلت من قبل ومن بعد فأمسكت لا تتكر شيئا. وقد أصابني من ذلك نقيض من اللذة والألم. فمن اللذة أن نتجو بأنفسنا من الشر ومن الآلام أن نزج بأصدقائنا إلى البلاء ولكني رجل خلقت لا أقدم شيئا على سلامتي.



- كريون : أنت..أنت المطرقة رأسها إلى الأرض تكلمي أتكرين
أنتك فعلت هذه الفعلة؟
- أنتيجونة : إني أقول إني أنا التي فعلتها ولا أنكر مما فعلت
شيئاً .
- كريون : (يكلم الخفير) اذهب أنت إلى حيث تشاء حراً من
تهمة كانت ثقيلة (ثم يخاطب أنتيجونة) وأنت حدثيني
ولا تطيلي. أقلي الكلام، هل علمت أن مناديا نادى
بتحريم ما فعلت؟
- أنتيجونة : قد علمته وكيف أجهله وكان مشهوداً!
- كريون : ثم تجرؤين على عصيان هذه القوانين؟
- أنتيجونة : لم ينادني زيوس بما أمرت به ولم تتاد به العدالة
التي تعيش مع آلهة الآخرة، لم يشرع زيوس ولا هذه
العدالة للناس مثلاً شرعت من قانون. وما أحسب
أن قانونك يقوى على أن يكره حياً هالكا على أن
يففل قانون الله الذي لم يكتب ولا يخطئ مثقال
ذرة، قانون الآلهة الذي لم يسن اليوم ولا بالأمس
وهو حي أبدي ولا يعلم أحد متى ولد. وما يكون لي
أن أرتكب ما حرمت الآلهة علينا خوفاً من أحد من
البشر فألقى عقابي عند الله. إني أعلم أنني سأموت
يوماً، وكيف يفر حي من الموت حتى ولو لم تتاد بما
ناديت به! فان مت قبل أجلي كان ذلك ربحاً لي ومن
أحاطت به الآلام من كل جانب مثلي كيف لا يجد

ربحا في الموت؟ ولست أعبأ ببقاء ما نهيت عنه،
لكني إن فرطت في أخي ابن أُمي فلم أدفنه كان
ذلك شر عقابي. ولا أحفل بنذكرك، وإذا رأيت أنني
ارتكبت سفاهة فيما أفعل فالسفهاء من يتهمونني
بذلك.

الكورس : يظهر أنها لا تلين قناتها كأبيها وهي لا تلين للآلام.
كريون : اعلمي أن الرأي الصلب إذا اشتدت صلابته هان
كسره، وأن النار تلين الحديد الصلب الشديد،
ولجام يسير يكبح جماح الخيل الجامحة، ومن كان
عبدا لغيره فليس له أن يتعاضم. وهذه قد جاوزت
الحد بالعصيان للقوانين الموضوعة. وزادت بغيها
بغيا جديدا، واعترفت أنها عصت قوانين المدينة،
ثم باهت بعصيانها ولا تبالي كأي لست أنا الرجل
بل هي الرجل إن ظلت لها اليد العليا بغير عقاب.
وسواء أكانت بنت أختي أو أقرب إلي من كل من يعبد
فيينا زيوس فلن تتجو هي ولا أختها من شر المصير.
إني أتهم أختها أيضا بالتآمر على دفن هذه الجثة،
نادوها فقد رأيتها منذ حين في داخل القصر وكانت
ثائرة في غير وعيها، ومن دأب المريب الذي يدبر
الشر في الخفاء أن يدل على نفسه. إني أكره الذي
إذا أخذوا بإثم أحبوا أن يضيفوا على فعلهم صفة
الجمال والبطولة.



- أنتيجونة : هل تريد شيئاً أكثر من أن تأخذوني وتقتلونني؟
- كريون : أنا لا أريد فوق ذلك شيئاً فهذا يكفي.
- أنتيجونة : فمالك إذن تتردد؟ ليس فيما تقول شيء يرضيني.
- لا ارضي الله أبدا عما تقول مثلما تسخط على كل ما أفعل. ومع ذلك فما أرى من مجد أمجد من أن أدفن أخي وشقيقي، وهؤلاء جميعا لو تكلموا لأبدوا رضاهم عن عملي. لكنهم عقد الخوف ألسنتهم عن الكلام. والحاكمون المتسلطون بالتيارانية لهم عند الحاكمين ميزة لا تنكر وهي أنهم يقولون ويفعلون ما يشتهون.
- كريون : أنت وحدك التي ترين هذا الرأي من دون الكاديين؟
- أنتيجونة : إنهم يرون ما أرى لكنهم يكمنون عنك أفواههم.
- كريون : وأنت أما تستحين أن تتفردى عليهم برأي؟
- أنتيجونة : لا خزي في أداء حق الله نحو ذوي أرحامنا.
- كريون : ومن مات وهو يقاتله هل كان من ذوي أرحامك؟
- أنتيجونة : إنهما من أم واحدة ومن أب واحد.
- كريون : فلم لا ترعين الله وحقه فيما أوليناه من شرف؟
- أنتيجونة : لو شهد هذا الميت فلن يشهد بما تقول.
- كريون : وإذا أنزلته في منزلة من التشريف لا تساوي منزلة أخيه الكافر بحق الله والوطن.

- أنتيجونة : إنه لم يقض عبدا لعدو ولكنه أخ مات وهو يقاتل
أخاه.
- كريون : هل يستوي من يغزو وطنه ومن يقف ليدافع عن
وطنه.
- أنتيجونة : إن دار الأخوة سنت قوانينها بالعدل وهما لديها
سيان.
- كريون : هل يستوي الخبيث والطيب؟
- أنتيجونة : من يدري بأي قدر تقدر آراؤك بين الموتى.
- كريون : لا يكون عدوي صديقي أبدا حتى بعد موته.
- أنتيجونة : لا شأن لي بالعداوة فقد فطرت بفطرتي على
الحب.
- كريون : اذهبي إذن إلى ديار الموتى وأحبي الموتى إن كانت
سجيتك الحب. أما أنا فلن تحكمني أنثى مادمت
حيا.
- الكورس : هذه إسمينة لدى الباب تذرف الدمع على أختها
المحبوبة. إن سحابة فوق مآقيها قد بشعت وجهها
الدامي وبللت خدها الجميل.
- كريون : وأنت أيضا تعيشين في البيت كالحية الناعمة
تمتصين دمي خفية. لم أعلم أنني أربي مجرمتين
لتتزعا العرش مني، قولي هل دفنت معها هذا الميت
أم تحلفين أنك لا تعلمين شيئا؟



- إسمينة : فعلت مثل ما فعلت وأنا شريكة لها إن رضيت وأنا
أحتمل الذنب.
- أنتيجونة : إن ربة العدل لا ترضى منك ذلك فقد أبيت أن
تشاركيني ولم يكن لك نصيب في هذا العمل.
- إسمينة : في مصائبك أستحي أن أشاطرك الآلام وأحمل
نصيبك من الآلام.
- أنتيجونة : تعلم ديار الموتى ومن فيها من فعل هذا الفعل، ولا
أحب صداقة من طرف اللسان.
- إسمينة : لا تضني عليّ يا أخت بشرف الموت معك والقيام
على طهارة ميت.
- أنتيجونة : لا تموتي معي ولا تدعي فعل ما لم تلمسيه بيدك
وكفى أن أموت أنا.
- إسمينة : وما طيب هذه الحياة إن حرمت منك؟
- أنتيجونة : أسألي كريون فأنت لا تحفلين إلا به.
- إسمينة : لم تحزنينني حزنا لا تكسبين أنت من ورائه شيئا؟
- أنتيجونة : إن الحزن يملكني إذا ضحكت منك.
- إسمينة : في أي شيء أستطيع أن أنفعك الآن؟
- أنتيجونة : احفظي عليك حياتك ولست أحسدك على هذه
الحياة.
- إسمينة : وأمصيبته ألا أشاطرك هذا المصير؟



- أنتيجونة : قد اخترت أنت الحياة واخترت أنا الموت.
- إسمينة : لا تلزميني ما لم أقل.
- أنتيجونة : من الناس من يستحسن رأيك وآخرون يرون ما أرى.
- إسمينة : ونحن في خطئنا على سواء.
- أنتيجونة : اطمئني. أنت تعيشين أما أنا فقد عاشت نفسي في عالم الموتى منذ أجل بعيد. أريد أن أغيث الموتى.
- كريون : إنني أقول إن هاتين البنيتين قد ذهب عقلهما إحداهما قد فقدت عقلها لساعاتها وولدت الأخرى بغير عقل.
- إسمينة : صدقت يا صاحب الجلالة إن عقل الإنسان الذي نبت مع حياته يزول في المصائب ولا يبقى.
- كريون : كما ذهب عقلك حينما اخترت أن ترتكبي شرور الأشرار.
- إسمينة : كيف أحتمل الحياة بغيرها؟
- كريون : لا تذكرها فقد انتهت.
- إسمينة : أقتتل خطيبة ابنك؟
- كريون : في الأرض حرث خصيب غيرها.
- إسمينة : لم يكن ذلك عهدهما الذي تعاهدا عليه.



- كريون : إني أكره أن أزوج أبنائي من نساء السوء .
- إسمينة : هايمون يا أعز عزيز إن أباك لا يحفل بك .
- كريون : إنك تؤلميني بهذا الزواج .
- إسمينة : أتحرّم ولدك من عروسه ؟
- كريون : إن الموت هو الذي يفصم عرى هذا الزواج .
- منشد الكورس : قضي الأمر فيما يظهر وقضى عليها أن تموت .
- كريون : إني وإياك متفقان (يخاطب خدامه) لا تؤخر بعدئذ
أدخلوها البيت أيها الخدم وقيّدوا هاتين البنيتين
بغير هواده فإن ذوي الجنان الثابت قد يفرون من
الموت إذا دنا منهم .
- الكورس : الذين لم تذق حياتهم كؤوس البلاء أولئك هم السعداء
والذين تزلزل بيوتهم يد الله لا تذر من ذريتهم أحدا
مهما كثرت، كمثل موج البحر إذا انتفخ اليم بريح
تراقية كسح قاع البحر المظلم وقلبت رماله من
كل صوب وزمجر بتلاطم شواطئه زمجرة كالعويل .
وكذلك ترى بيت الالبداكيين تتعاقب عليه المحن
منذ القدم ولا تعفو عن جيل فقد دب فيهم هلاك
من عند الله لا يكف يده عنهم . والآن طلع على آخر
ذرية أوديب بارقة من أمل ما لبثت أن انقلبت دماء
وترا يا وضلالة وانتقاما .

أي الناس مهما كبر يستطيع أن يرد قوة زيوس
وسلطانه؟ النوم الذي تشيخ به الحياة وشهور الآلهة
التي لا تحصى لا تقلل من قوتك يا زيوس إنك تملك
سلطانك زمانا لا يعتريه المشيب فوق ضياء الأولمب
الساطع بقانون لا تبديل له فيما كان من الدهر وما
يأتي من الأيام. أما حياة البشر الهالكين فلا تكاد
تزهو وتتمو سعادتهم نموا كبيرا حتى يبلوا الشقاء..
الأمل الذي يراود النفوس كثيرا قد ينفع قوما وقد
يضل أقواما بما يملأ عليهم من عبث الشهوات وهو
يراود الإنسان الذي لا يعلم شيئا قبل أن يمشي
الإنسان بقدميه على النار المحرقة. القول المأثور
حكمة أن من يعاقبه الله يرى الخبيث فيحسبه طيبا
وقد تزهو حينا قليلا قبل أن ينزل به البلاء.

منشد الكورس : هذا هو هايمون أصغر أبناءك هل شق عليه مصير
أنتيجونة التي كادت تزف إليه وجاء يبكي ما خيبت
الأيام من آماله في الزواج.

كريون : سنعلم من ذلك ما لا يعلم علماء الغيوب. يا بني
هل أتاك حديث ما قضينا في عروسك؟ إنا قضينا
عليها قضاء مبرما فحضرت محنقا على أبيك أم

نحن مهما فعلنا أحبابك؟



هايمون : يا أبتى إنى ولدك وأنت تؤدبني بأحسن النصح
وستجدني مطيع النصح وما يعدل حسن ظنك بي أي
زواج.

كريون : وكذلك يا بني أن تحفظ في صدرك أنه ليس بعد
رأي الوالد رأي.. ولماذا يتمنى الرجال أن يتزوجوا
وينجبوا ذرية مطيعة؟ لتنتقم ذريتهم المطيعة من
أعدائهم بما ينزلون بهم من عقاب. ويكونوا أصدقاء
أبيهم كما فعل أبوهم. ومن خلف ذرية من الخائبيين
هل يقال إلا أنه خلف لنفسه آلاما وأبناء يشمتون
فيه أعداءه - فلا تنبذ هذه الأفكار وتتبع الهوى من
أجل امرأة - واعلم أن من يتزوج امرأة سوء فلن
يجد لديها إلا لقاء فاترا هل مس الإنسان قرح أكبر
من صديق السوء؟ ابصق هذه المرأة وأرسلها إلى
الجحيم لتتزوج في الجحيم من تشاء. قد أخذناها
علانية وهي وحدها من دون أهل المدينة أجمعين،
وهي عاصية ثائرة. لن أعلن على ملأ المدينة أنني
كاذب بل سأقتلها دعها تتادي زيوس رب أسرتها
فإذا كانت الفوضى من شيمة أهلي، وإذا كنت أنا
الذي أعذبها فمن حق الغريب أن يرتكبها، ومن كان
في بيته رجلا حازما كان في سياسة المدينة رجلا
صالحا ومن خرق قوانين المدينة وظن أنه أعلم من
حكامها فلن ينال من الحمد عندي شيئا، وإذا نصبت

المدينة رجلا فيجب طاعته في كل صغيرة وكبيرة
في الحق وغير الحق، ومن أحسن الطاعة استقنت
في حسن حكومته إن حكم، وإذا أمر بأن يقف في
صف للقتال مكث شجاعا آمينا، إن عصيان الحكومة
شر معصية هدامة للمدائن والبيوت، وتفل من عزم
حراب خلفائنا. وطاعة الحاكمين تنجي أكثر من
استقاموا.. لا بد أن نستمسك بمكارم الأخلاق، ولا
نكون أضعف من النساء وإذا كان لا بد من أن نغلب
فليغلبنا الرجال، ولا ندعي ضعافا أقل عزما وقوة من
النساء.

الكورس

: أما نحن إذا لم تكن الشيخوخة قد سدت مداركنا
فأنت فيما تقول رشيد.

هايمون

: يا أبتى إن الآلهة وهبت الإنسان العقل وهو أغلى
وأعزما يملكه الإنسان.. حاشا لله أن أقول لك إنك
لم تصب فيما قلت رشدا. لا أستطيع أن أقولها.
قد يصيب الآخرون صواب الرأي إني بسجيتي أهتم
بما يقول القائلون عنك وما ياتمر المؤتمر بك،
وما يلومونك فيه من شيء إن أبناء الشعب يخافونك
إن قالوا قولاً لا تحب أنت أن تسمعه أما أنا فإني
أستطيع أن أسمعهم في سرار نجواهم. إن المدينة
جميعا ترثي لهذه الفتاة العظيمة أنهم يقولون إنها
من دون نساء العالمين أحق بأشرف الجزاء وأحق ألا



تجزى هذا الجزاء المنكر على أمجد فعل فعله إنسان
ماذا فعلت؟ ألا توارى أخاها الذي سقط في القتال
حتى لا يكون فريسة لكلاب الوحش والطير؟ أليس
جزاؤها أن تتوج بتاج من ذهب. هذا هو سر نجواهم.
لست أجد خيرا أعز من أن يوفقك الله يا أبي وهل
وجد البنون زينة أعز من مجد آبائهم؟ وهل أصاب
الآباء خيرا أكبر من مجد بنيهم؟ لا ؟ لا تتعصب
لنظرية واحدة وهي: أن ما تقول أنت هو الصواب
وحده من دون العالمين والذين يحسبون أنهم وحدهم
هم الحكماء ولهم من البيان ما ليس لأحد فإذا نفذت
إلى ضمائرهم وجدتهم فارغين والرجل إن كان عاقلا
لا يعيبه أن يتعلم كثيرا وهو لا يتعصب لرأي يتمادى
إلى غير حد في تعصبه. انظر إلى الشجر في مجرى
السييل الجارف: فالشجرة التي تلين تبقى والشجرة
الجامدة أي التي لا تنثني تقتلع من جذورها، ومن
سيّر سفينته ماذا قدمها لا تفسح الطريق لشيء
فقد يقلب عاليها سافلها ويبحر بها وهي غارقة....
أفسح للرأي في قلبك وارجع عن حكمك، وإذا رجح
رأيي على صفري فإن المرء بعلمه الكبير يبلغ ما
يبلغه الكبير وإذا لم يجز ذلك فالخير أن نتعلم ممن
يحسنون الرأي.



- الكورس : يا مولانا ما ضرك أن تتعلم منه إن أحسن الرأي وتعلم أنت منه. كلاكما قال فأحسن.
- كريون : أبعد ما بلغنا من الكبر عتيا نتعلم الحكمة من صبي في سنه؟
- هايمون : إلا في الحق والعدل فالعبرة ليست بصغر السن وإنما العبرة بالفائدة المحققة.
- كريون : هل الفائدة المحققة أن نكرم العصاة؟
- هايمون : إنني لم أدعك إلى تكريم الأشرار.
- كريون : وهي ألم نأخذها متلبسة بهذا الإثم؟
- هايمون : لا يرى هذا الرأي الملأ من أهل طيبة.
- كريون : هل تأمرنا المدينة بما نفعل؟
- هايمون : ألا تراك تتكلم كما يتكلم الغر الصغير؟
- كريون : أنفسي أم بغيري أحكم هذه البلاد؟
- هايمون : المدينة ليست مدينة إن كانت ملكا لرجل واحد.
- كريون : أليست المدينة ملكا لحاكمها؟
- هايمون : إذا أحببت أن تحكم أرضا وحدك فلا تحكم إلا القفار.
- كريون : هذا الولد الصغير يظهر أنه نصير الفتاة.
- هايمون : لو كنت أنت امرأة فإني لا أهتم إلا بك.
- كريون : يا شر البنين أتعارض أباك وتخاصمه؟



- هايمون : أو لم أراك تتجاوز عن الحق؟
- كريون : هل اخطئ إن راعيت حرمان حكمي.
- هايمون : إنك لا ترعى حرمان الحكم إن دست على حرمان الآلهة.
- كريون : يا فاسد الأخلاق يا تابع المرأة.
- هايمون : لن تأخذني أبدا بنقيصة.
- كريون : إن كلامك دفاع عنها.
- هايمون : إني أذافع عنك وعن نفسي وعن آلهة الآخرة.
- كريون : هذه الفتاة لن تتزوجها حية.
- هايمون : إنها إن ماتت فستحدث ميتا يموت معها.
- كريون : أتجرؤ على أن تهددني؟
- هايمون : وأي تهديد في الرد على حججك الفارغة؟
- كريون : ستندم على هذه الأفكار وأنت فارغ لا عقل لك.
- هايمون : أتريد أن تتكلم ولا تسمع جوابا؟
- كريون : يا عبد المرأة إنك تضايقني بشرثرتك!
- هايمون : لو لم تكن أبي لرميتك بالسفاهة.
- كريون : حقيقة لا والله. بل أعلم أنك لن تستمتع بها بما تسبني فيه. خذوا هذه المرأة الكريهة حتى تموت على مرأى من خطيبها.

هايمون

: لا يكون ذلك بجانبى كلا لن تموت بجانبى. إنك لن

ترانى أبدا أمام عينيك. وافعل ذلك أمام من شئت
من رفاقك الذين يشايعونك اعرض عليهم جنونك.

منشد الكورس

: يا مولاي إنه خرج مستشيئا غيظا. وفي سنة لا
يكثرث الإنسان بالعواقب.

كريون

: دعه يفعل. دعه يذهب أبعد مما يطيق الرجل. إنه لن
ينقذ هاتين الفتاتين من مصيرهما.

منشد الكورس

: أنتوي قتل الأختين معا.

كريون

: لا تقتلوا التي لم تفعل شيئا.

منشد الكورس

: أحسنت في هذا الاستدراك. والأخرى بأي قتل تريد
أن تقتلها.

كريون

: خذها إلى درب موحش ليس فيه أنس واحبسها حية
في جحر من جحر تحت الأرض وألق إليها زادا قليلا
ضئلا من الطعام كي لا تنزل الرجس على المدينة
كلها. وهنالك تدعو رب الموت الذي تعبد وحده أن
يحفظها من الموت أولا تعلم أن عبادة إله الموت لا
تتفع شيئا؟ (يخرج)

الكورس

: يا إله الحب الذي لا يغلب أيها الحب الذي يهوي على
من ملك، ويقيم فوق حدود العذارى الناعمة، ويغشى
صحف اليم ومراقد الوحوش لم يفلت من سلطانك

أحد من البشر العارضين، ولا أحد من الآلهة



الخالدين، ومن ملكت ذهب عقله.. حتى العادلين
ملت بضمايرهم فجعلتها ظالمة لتفنيهم.. وأنت
الذي تلقى الخصام بين الأهل فيضطرب شملهم.
وسهام الحب من لحظ العين تثير شهوة الزواج التي
لا تقهر، وسلطانك كسلطان قوانين الوجود الخالدة.
وإذا لعبت بنا أفروديت ربة الحب فمن ذا الذي
يقاومها؟

(أنتيجونة يسوقها جنديان إلى الموت)

منشد الكورس : الآن أيضا نزعنا من قراري بعد الذي رأيت لا أستطيع
أن أكفك الدمع إذ أرى أنتيجونة تساق إلى مرقدها
وهو مرقد محتوم على كل حي.

أنتيجونة : اشهدوا يا بني وطني أنني أعبر آخر سبل الحياة
وأنظر شعاع الشمس آخر مرة لن أبصرها بعدئذ.
إن ربة الموت تأخذني حية إلى شواطئ الآخرة لم
يسمعني أحد أغاني فرحي وأنا أزف إلى الآخرة.

منشد الكورس : إنك تقبلين حميدة مجيدة على عالم الآخرة لم ينزل
بك مرض مهلك ولم تموتي بحد السيف ولكنك
مضيت حية من تلقاء نفسك إلى الموت.

أنتيجونة : إنني سمعت بالقدر الأليم المحتوم الذي قدر على
الغريبة في فريجة بنت تانتالوس فوصخرة سيبيروس
قد أطبقت عليها صخرة كالنبات الممدود، وهطل

عليها وابل الشتاء وهبط عليها الجليد لا يذر منها
شيئاً إلا كساه وبلل الدمع المنسكب من مآقيها
عنقها. قد أصابني قدر مثل قدرها ورماني قدري
بمرقد كمرقدها.

منشد الكورس : لكنها كانت إلهة من بنات الآلهة وما نحن إلا بشر
هالكون وإذا مت نلت مجدا كبيرا. سيقول القائلون
عنك إنك لقيت مصير الآلهة في الحياة وفي الموت.

أنتيجونة : يا ويلتي! أنتم تسخرون مني. مالك بحق آلهة هذا
الوطن لا تنتظر حتى أموت ثم تعتدي عليّ على
ملأ الناس.. أنا أناديك يا مدينتي وأناديكم يا سراً
رجالنا وأنادي ينابيع ديز كايا وموقع العربات الجميلة
في طيبة.. إنني أستشهد بكم أجمعين اشهدوا أن
لم يبكني صديق واشهدوا على هذه القوانين التي
فرضت عليّ أن أمشي إلى قبر من طراز جديد ..
يالي من مسكينة لن يكون لي شريك فيه من البشر
الأحياء أو الموتى.

منشد الكورس : قد ذهبت من الإقدام في كل مذهب فوقعت على
عرش العدالة العالي.. إنك تكفرين عن ذنب من ذنوب
أبيك.

أنتيجونة : لقد لمست ألم الذكر في نفسي لأجدد بكائي على
أبي وعلى كل قدرنا نحن معشر اللابداكيين الماجدين



.. يا مصيبتاه على فراش أمي التي تزوجت فيه ابنها .
تزوجت في فراش أبي المسكين . من هذا الزواج
الشقي ولدت ، والآن أذهب إليها لأعيش معها ملمونة
لم أتزوج .. ايه يا أخي المسكين أي زواج أعددت -
إن موتك قد قتلني وأنا مازلت في الحياة .

منشد الكورس : من البر إيتاء حق الله والتقوى ، ولكن ذوي السلطان
لا يحلون لأحد أن يعتدي على سلطانهم إن الذي
ضيعك كبرياؤك التي لا تستشير إلا نفسها .

أنتيجونة : إنني أساق إلى رحلة الموت الموعودة مسكينة لا يبكي
عليّ باك.. ولا حبيب ولا أزف.. لا أرى بعد اليوم
عين الشمس المضيئة المقدسة ، ولا حبيب يبكي
مصيري الذي لا يحكيه أحد .

كريون : (يخاطب حراس أنتيجونة) ألا تعلمون أن الإنسان
إذ حل له البكاء والعيول فلن يكف عن بكائه ووعيله
حتى يموت.. إنكم لا تسوقونها بأعجل ما تستطيعون
ولا تلقونها كما قلت لكم في قبر محجور يطويها ولا
تدعونها فيه وحيدة تموت فيه أو تعيش فيه سجينه
ونحن أبرياء مما ما ينالها . وحرم عليها أن تعيش
بيننا على الأرض .



أنتيجونة

: يأيها القبر أنت مضجع عرسي وحفرة منامي
وسجني إلى الأبد. إني ألقى فيك أهلي الذين أخذ
الموت منهم كل عددهم وأنا آخرهم وأشقاهم أنزل
إلى قبري قبل أن يحضرني أجل حياتي.. وأنا ساعية
إلى قبري يغشى قلبي أمل كبير أن ألقى أبي كما
يلقى الحبيب حبيبته - سألراك يا أمي كما ألفت
أن تحبيني وسألراك يا أخي العزيز؟ حينما حضركم
الموت قد غسلتكم بيدي وزينتكم وصببت عليكم
تراب قبوركم - والآن يا بولينيكس هذا ما كسبت
من وراء ما أدبت لبدنك من حق الدفن.. والغفلاء
يحمدون ما قدمت لك من الرعاية، وما كنت أفعل
ذلك لو كنت أما ثكلت ابنها أو زوجة فقدت زوجها.
وما فعلت وحدي ذلك إن حرمه على أبناء المدينة،
وبأي قانون أبرر قلبي - ولو مات عني زوجي لوجدت
زوجا مكانه. ولو ثكلت ابنا لجاز أن يولد لي ابن
غيره. وما من سبيل لأن يولد لي أخ بعد ما أتت أمي
وأبي، هذا هو القانون الذي ألزمني أن أؤدي إليك ما
يؤدي للميت من حق يا أخي العزيز، وهو عند كريون
ذنب وجراة أليمة.. والآن يأخذني ويجرني من يدي
قبل أن أذوق الزواج، وقبل أن أسمع نشيد زفافي،
وقبل أن أعاشر زوجا أو أضع طفلا.. يأخذونني
وحيدة شقية لا أصدقاء لي وأمضي حية إلى ديار



الموتى: أي معصية ارتكبت في حق الآلهة؟ مالي
أتجه أنا المسكينة إلى الآلهة! من أتخذ منهم نصيرا
بعدما دعوا تقواي وديني كفرا ومعصية؟ فإن كانت
الآلهة يرضيها ذلك - رضينا واستغفرنا لذنوبنا. أما
إن كان أعدائي مذنبين فلينزل الله عليهم من العذاب
مثلما أنزلوه عليّ ظلما.

منشد الكورس : مازالت تعصف بها العواصف.

كريون : سيندم الذين يسوقونها على بطئهم.

أنتيجونة : يا ويلتاه هذا الكلام معناه أنني دنوت من الموت.

كريون : إني أدعوك ألا تطمئنني بغير ما نادينا به.

أنتيجونة : يا أرض طيبة ويا مدينة أمانى يا آلهة قومي إنهم

يقودونني إلى الموت ولا حيلة لي. انظروا يا أمراء
طيبة هأنذا آخر نسل ملوككم. انظروا ما أعالج
من عذاب على أيدي هؤلاء الناس، انظروا ديني
وتقواي.

(تختفي أنتيجونة بين حراسها ويغني الكورس هذه
الأناشيد)

الكورس : قضى هذا القدر على داناياس^(١) فاستبدلت بنور

الشمس عقر مظلمة من حديد، ألقيت في ظلام

(١) أكريزيوس: والد داناياس ألقاها في سجن مظلم يشابه قدرها قدر أنتيجونة.

قبر.. واحتملت ناف الضرورة وكانت شريفة نبيلة
تجري في عروقها أعراق زيوس كسيل من ذهب
ولكن ضرورة القدر لا تغلب لا يدفعها إن أقبلت ثراء
المال ولا قوة الجيوش ولا قلاع المدائن ولا السفن
السوداء التي يتلاطم فوقها الموج. وأذل القدر
المحتوم عنق ابن «دراوس»^(١) وكان شديد الغضب
وكان ملك الأيدونيين ألقاه ديونوزوس في سجن من
حجر ليكبح جماح غضبه فهدأت ريح عنفه وجنونه
فعلم أنه من حماقة والجنون أن يمس إليها بلسان
جارج:

ظن أن يسكت النساء المجذوبات بالحماسة الريانة
وأن يطفئ نار باخوس.. وأثار غضب الملهمات
صديقات موسيقى الناي.

بعد صخور كرانيا بحران بينهما شواطئ البسفور
وسالموديسوس في تراقيه، وهو غير رحب ولا أمان
للفرياء فيه هناك مقام «آزيس» حامي المدينة الذي
أبصر القرع الملعون في عين ولدي «فينيه» قد فقأت
أعينهم امرأة أبيهما المتوحشة، قد مزقت عينيها
بغير أداة إلا يدها الدامية وأطراف مغزلها.

(١) كيكورج: الذي عوقب بالعمى جزاء كفره بدين ديونيزوس (إلياذة هومير - الكتاب السادس بيت ١٣٠ وما بعده).



قد سقطا بيكيان مصيرهما التعس لأنهما ولدا
من أم شقية في زواجها وهي من بنات أريختيا في
كهوف شاسعة شبت بين أعاصير أبيها في بنت رياح
الشمال تعدو عدو الخيل فوق التل فهي من بنات
الآلهة حتى جاءها قدر الله المحتوم.. يا بنيتي.

تيريزياس : يا سادة طيبة إنا سلكنا معا الطريق ونحن اثنان
أحدنا يرعى الآخر ولا بد للأعمى من هاد يهديه
الطريق.

كريون : ماذا وراءك أيها الكبير تيريزياس.

تيريزياس : سأبين لك.. فاسمع لقارئ الغيب.

كريون : لم أعص لك رأيا من قبل.

تيريزياس : وبذلك فمدينتك كالسفينة في طريق قويم.

كريون : وعندي دليل على أنني أصبت خيرا.

تيريزياس : فأعلم بعدئذ أنك الآن على قدر عصيب.

كريون : ماذا تقول إنني أرتعد من صوتك.

تيريزياس : ستعلم إذا سمعت شواهد صناعي. قد جلست في

مرقب الطير القديم حيث يأوي كل طير إليّ فسمعت

صوت طير مجهول.. كانت الطير تصيح صيحة

مشؤومة منكرة غير مفهومة كلغة البربار فعرفت

أنها يقاتل بعضها بعضا بمخالب قاتلة. ودلني على



تضارب أجنحتها - فملكني الخوف فأوقدت نارا في
المواقد الملهبة لأستبين سرها - لكن هيفايستوس
لم يشعل من لحم الضحايا شعلة وسقط على رماد
النار قطرات من شحوم الأفخاذ. وأخرجت دخانا
ولفظت شيئا كالבصق ثم تناثر في الهواء دخانا
وأفخاذ الضحايا مكثت مغطاة بشحومها .

قد علمني هذا الغلام ما قلت لك، لم تجب نبوءة لما
الغيب بشيء وظلت الضحايا مبهمة .

هذا الغلام دليلي وأنا دليل الآخرين والمدينة تعاني
مرضا سببته بعقلك . إن معابدنا ومذابح الضحايا قد
امتلأت بالطير الكاسر وكلاب الوحش التي مزقت
جثة ابن أوديب إربا . إن الآلهة لا تقبل منا صلاة ولا
ضحية ولا أفخاذ الضحايا المشتعلة ولا يرسل طائر
صوتا مبشرا قد امتلأت بطونها بدهن دم بشري .
فكر في ذلك يا بني .. إن الناس جميعا عرضة
للخطأ، فإذا وقع الإنسان في خطأ فالعاقل السعيد
من لا يتمادى في خطئه، والتمادي في الخطأ حماقة
أعف عن الميت ولا تشدد على جثة .. أي مروءة في
قتل من مات؟ قد دفعني وفائي لك أن أوليك أحسن
نصحي . إن العلم ممن يحسن النصح أطيب شيء إن
أتى النصح السديد بخير .



- كريون : يأيها الشيخ الكبير إنكم جميعا قد جعلتموني هدفا ترمونني ولم تعفوني من علم الغيب! حتى أهلي قد باعوني وأقصوني منذ عهد بعيد اكسبوا واشتروا من سأرد ذهبها إن شئتم أو اجمعوا ذهب الهند لكنكم لن تدفنوا بولينيكس ولو مزقته نسور زيوس لتطير به إلى عرش زيوس.
- كلا لن أدعهم يوارونه خوفا من هذا الرجس إنني أعلم أن أحدا لا يستطيع أن يلوث الآلهة برجسه إنما يسقط الناس يأيها الشيخ الكبير إذا ستروا قبيحا بكلام بليغ ابتغاء أجر.
- تيريزياس : أف لكم.. هل يعرف أحد من البشر وهل يتدبر!
- كريون : ما خطبك وما هذا القول العام الذي تقول؟
- تيريزياس : إن سداد الرأي أغلى من المال.
- كريون : وأكبر الضرر ألا تفكر.
- تيريزياس : تلك هي العلة التي تملؤك.
- كريون : إنني لا أريد أن أرد سيئة على قديس.
- تيريزياس : ذلك الذي تقول. وتقول إن علمي بالغيب ليس إلا كذبا.
- كريون : إن كل قارئ الغيب قوم يحبون المال.
- تيريزياس : والحاكم المستبد يحب المال الحرام.
- كريون : ألا تعلم أنك تخاطب سادة المدينة.



- تيريزياس : إنني أعلم ذلك. إنك لم تتقذ هذه المدينة إلا بهدايتي.
- كريون : أنت نبي عالم ولكنك تحب أن تظلم.
- تيريزياس : إنك تثيرني لأقول لك ما خفي في قلبي.
- كريون : الفظ.. ولكن لا تقل شيئاً ابتغاء المال.
- تيريزياس : وكذلك ترى أنني أحدثك عن مصيرك ابتغاء أجر.
- كريون : اعلم أنك لن تغير رأيي.
- تيريزياس : وإذن فاعلم علم اليقين أنك لن تمر عليك دورات الشمس المتلاحقة زماناً طويلاً حتى تفدي النفس بالنفس وتفدي كل ميت بميت من أهلك. فقد ألقيت في باطن الأرض من كان حياً عليها وقبرت نفسها حية بغير حق وتركت على وجه الأرض في العراء ميتاً شقياً محروماً من حق الدفن ومن رحمة الآلهة.. وهذا لا يحل لك ولا يحل لآلهة السماء.. وقد ارتكبت أنت ما حرم الله عليك.
- آلهة الانتقام وآلهة الموتى التي لا تبقي ولا تذر قائمة لك بالمرصاد حتى تقع في نفس الشر الذي أوقعت الناس فيه. فقدر إذن أنني أقول ذلك حبا في المال. سترتفع في دارك صيحات النساء والرجال بعد حين قليل وستهب عليك عداوة المدائن جميعاً التي مزقت الكلاب أشلاء أبنائها وقطعتها الوحوش



إربا وحملتها الطير أشلاء عفة فوق المدينة. الآن
تتوجع لأنني رميتك كالرامي بسهامي حينما اشتد بي
الغضب ولن تتجو من لهب السهام.

هيا يا بني قدني إلى داري ودعه يلفظ غضبه على
من هم أصغر سنا مني، وليتعلم أن يمسك عليه
لسانا حكيما أعقل مما يحمل الآن في رأسه.

منشد الكورس : قد غادر الرجل يا مولاي بعدما تتبأ نبوءة منكرة
ونحن نعلم منذ بدلنا شعرا أشيب مكان شعر رأسنا
الأسود أن هذا الرجل لم يتبأ للمدينة بنبوءة كذب
مرة واحدة.

كريون : إنني أعلم ذلك أيضا وأن قلبي يضطرب والتسليم أمر
كره والمغالبة ولقاء البلاء أمر كره أيضا.

منشد الكورس : لابد من التمسك بالحكمة يا بن مينوسيه يا كريون.

كريون : ماذا يجب أن أفعل تكلم أنت وسأطيع ما تقول.

منشد الكورس : امض فأخرج الفتاة من سجنها ووار القتل في قبر.

كريون : أذلك الذي تصحني به وتحسب أنني أنثني.

منشد الكورس : بغير هوادة يا مولاي إن عقاب الله سريع إلى
الآثمين.

كريون : يا أسفاه إن قلبي لا يتراجع ولكن من ذا الذي يغلب
القدر المحتوم.



منشد الكورس : اذهب أنت وافعل ذلك ولا تدع أحدا سواك يفعله.

كريون : تعالوا معي يا رفاقي القريب منكم والبعيد خذوا
فؤوسكم بأيديكم وسارعوا إلى هذا القبر الذي تولون
أبصاركم نحوه. قد بدلت رأيي، وأنا الذي ربطت وأنا
الذي أفك ربما كان الصواب ألا نحيد في حياتنا قيد
أنملة عن اتباع القوانين المفروضة.

(يخرج)

الكورس : إيه يا باخوس يا من تدعى بأسماء كثيرة يا أعز
صبايا كادموس، ويا نسل زيوس مرسل الرعد المدوي
أنت يا حامي إيطاليا المجيدة يا ولي وديان ديميتري
الإليزيه التي يلتقي فيها عامة الأمم... باخوس يا
ساكن طيبة التي كانت أم مدائن الباخيين عند مسيل
اسمينوس الجاري. وعند الأرض التي بذر فيها ثعبان
الأساطير بذوره.

فوق الصخرة ذات السنامين شهدك دخان المشاعل
الساطعة وشهدتك عين كالستاليا حيث يذكرك
العذارى الباخيات قد نزلت من قمم جبال نوسيا
المغطاة بالزهر ومن شواطئ الكروم ننظر ونسمع
أناشيد الذكر التي تصبح لبيك وسعديك في طرقات
طيبة. إنها مدينة تمجدها أنت فوق كل مدينة
وتمجدها معك أمك التي أصابتها الشهب.



والآن قد هوت على المدينة وعلى أهلها أمراض
عصية فتعال طهرها من الوباء واعبر إليها جبل
البرزناس أو المضيق المتلاطم. أنت يا حاوي النجوم
شاهد أغاني الليل يا بن زيوس، تعال أيها الملك أنت
وتابعاتك من الباقيات المجذوبات بالذكر والرقص
اللأني يرقصن ويغنين طول الليل وينشدن نشيدك.

الرسول : يا جيران كادموس وجيران بيت أمنيون لا سبيل
إلى حمد إنسان أو ذمه طالما كان حيا فالمقادير
تسعد الشقي وتشقي السعيد ولا يعلم أحد ما تبيت
المقادير للإنسان، كان كريون محسودا فقد أنقذ
هذه الأرض من قبضة أعدائها وحكم هذه الأرض
حكما مطلقا ووفق في حكمه ورزق ذرية سعيدة
مزهرة والآن ذهب عنه كل سعد. وإذا حرم الإنسان
طيب الحياة ولذة الوجود فإني لا أعدده حيا وما أعدده
إلا ميتا يتنفس.

اجمع في بيتك ما شئت من الثراء وعش كما يعيش
الملك مطلق السلطان، فإن جمعت نعمة العيش فإني
لا أشتري هذا المال والملك يظل دخانا في جانب
نعم الحياة وطيب المعيش.

منشد الكورس : ماذا وراءك من أنباء بلايا الملوك.
الرسول : لقد ماتوا. الأحياء هم أسباب الموت.

- منشد الكورس : من القاتل ومن القاتل تكلم.
- الرسول : قد مات هايمون مقتولا.
- منشد الكورس : هل قتله أبوه أم قتل نفسه بيده.
- الرسول : لقد قتل نفسه حانقا على أبيه من أجل قتل أنتيجونة.
- منشد الكورس : أيها العريف المتنبئ لقد صدقت نبوءتك.
- الرسول : إذا كان الأمر كذلك فلننظر فيما يأتي بعدئذ.
- منشد الكورس : إنني أرى إيروديكا امرأة كريون. إنها آتية من القصر فهل جاءها نباؤها أم جاءت مصادفة؟
- إيروديكا : يا أهل هذه المدينة جميعا إنني سمعت كلامكم حينما خرجت لأصلي لآلهة ياللاس فبينما كنت أفتح أقفال الباب الخلفي طرق سمعي صوت مصيبة أصابت بيتي فتحاملت على وصيفاتي وصرعني الخوف، تعالوا فقولوا لي ما هذا النبا وستجدون أنني خبيرة بالبلايا.
- الرسول : إنني يا أميرتي المحبوبة شاهد سأقول لك كل الحقيقة ولن أغادر منها شيئا وما غناء التلطف في ذكر أنباء لا تلبث الأيام أن تكذبها.. فالحقيقة أصوب السبل.. قد صاحبت زوجك لأدله على الطريق وطلعنا إلى الوادي العالي وكانت جثة بولبينيكس مازالت ملقاة



قد نهشتها الكلاب وكانت تثير الأسى - فوقفنا
نسأل ربة السبيل ونسأل بلوتون أن يرفعنا عنا
مقتهما وغضبهما وغسلنا الجثة بماء طاهر واتخذنا
في ذلك أغصانا نابذة مورقة حرقنا بها ما بقي من
الجثة وأخذنا من باطن الأرض ترابا هلائم عليها ثم
مشينا إلى غار في صخرة أي إلى غرفة زفاف عذراء
ديار الموتى، فسمعنا صوتا من بعيد صوت أنين عال
منبعث من القبر الذي لم يؤد فيه فريضة الجنازة
وذهب الذي سمعه يدل عليه ملكنا كريون فسمع
الملك صوتا غير مبين وكأنه لصيحة موجعة، فخطا
قريبا من الصيحة ثم أرسل صيحة منكرة تنفطر من
هولها الأبواب وقال يا مصيبتاه. هل صدقت النبوءة
وهل أمشي في أتعس ما مشيت فيه من سبيل، إن
صوت ابني يطرق سمعي، أسرعوا يا رجالي وأدركوا
القبر وارفعوا غطاء القبر الحجر وأنفذوا من فوهة
القبر ثم انظروا هل أسمع صوت ابني هايمون أم
قد ذهبت الآلهة. بعقلي. فأنجزنا هذا الأمر لطاعة
سيدنا الذي خر كأنه صعق ونظرنا في جوف
القبر فأبصرنا أنتيجونة معلقة من عنقها بخيط
دقيق أخذته من ثيابها ووجدنا هايمون خائر القوى
محتضنا جثة أنتيجونة ويندب موت عروسه وقسوة
أبيه وهذا القبر التعس... فلما أبصر كريون ابنه صاح

صيحة منكرة عالية ومشى إليه وناداه بصوت متوجع
وقال له: (ماذا فعلت أيها المسكين ماذا دهاك اخرج
يا بني إني أسألك سؤال المستجير) لكن ابنه نظر
إليه من كل جهة نظرة مستوحشة ثم بصق في وجهه
ولم يجبه شيئاً. وسل سيفه ذا الحدين فتولى أبوه
هاربا ونجا من السيف ولكن ابنه المسكين في ثورة
الغضب والسيف في يده فوضع السيف على بطنه
وأتكأ عليه حتى نفذ في جسمه واحتضن أنثى جونة
فانبثق دم دافق غطى خده الباهت ورقد بجانبها ميتا
بجانب ميتة وهكذا حققت المسكينة أسرار زوجها
في عالم الموتى وكانت مثلاً لسوء رأي الإنسان فقد
ينزل أكبر البلاء بأعظم الناس.

(تدخل ايروديك القصر ويخيم السكون)

منشد الكورس : ماذا ترى لقد انصرفت الملكة من دون أن تقول خيراً
أو شراً.

الرسول : وأنا أيضاً قد أخذتني الغرابة فقد كنت أمل أنها إذا
سمعت بمصيبة ابنها ألا ترى النحيب والعيول على
الملأ وأن تدخل بيتها وتأمروصيفاتها أن تتدب هذا
الميت العزيز إنها ليست جاهلة حتى يدفعها جهلها
إلى ارتكاب خطأ.

منشد الكورس : أنا لا أعلم ولكني أعلم أن الصمت العميق قد يعقب



كارثة كما أن الصياح العالي قد يذهب هباء .

الرسول : سنعلم إذا دخلنا القصر إن كانت تخفي في قلبها
المنفطر شرا وقد أصبت فإن السكوت العميق قد
ينذر بشيء مخيف .

(يخرج ثم يدخل كريون مع نفر من رجاله يحمل جثة
ابنه هايمون)

منشد الكورس : ها هو ملكنا قد جاء وفي يده حجة بينة إذا أحل لنا
أن نقول ذلك أن ما أصابه لم يكن من فعل غريب
إنما كان من خطئه هو .

كريون : ها هو خطئي وثمن حماقتي وأفكاري الجاهلة
التعصب والصلابة يعقبان الموت - تعالوا فانظروا
قاتلين ومقتولين من دم واحد، ها هي سيئات رأيي
- وا ولداه وأنت غض الشباب تلقى موتا شابا يا
ويلتاه - قدمت وفارقتنا لسوء رأيي وحكمي ولم يكن
في حكمك ورأيك من سبيل .

منشد الكورس : هكذا ترى سلطان العدالة آخر الأمر .

كريون : وآمصيبته، قد علمت شقائي إن إلها قد هوى
على رأسي بضربة ثقيلة عاتية أفقدتني صوابي .
فتقاذفت بي فلوات من الشقاء وحرمت عليّ متاع
الحياة . ويل للإنسان وجهده إن بات من الخاسرين .

الرسول : يا مولاي لقد تكسرت النصال على النصال . إن



البلاء قد أحاط بك من بين يديك ومن خلفك فإذا
أتيت بيتك فسترى بلاء جديدا.

كريون

: أي بلاء فوق ذلك؟ هل بعد هذه البلايا من بلاء؟
الرسول : إن امرأتك قد ماتت. امرأتك أم هذا القتل قد
قتلت نفسها المسكينة منذ قليل.

كريون

: ويل للجحيم ومرساها إنها لا تقنع أبدا بما تقدم
لها من ضحايا ما بالها إذن تبسط شباكها حولي
لتهلكني.

يا رسول البلايا بأي البلايا أتيتني آه يا ويلتي لقد
جئت لتضرب ميتا، ماذا تقول يا ولدي هل جئت
بجديد.. وأمصبيته أتجمع حولي امرأة مذبوحة
ميتة بجانب ابنها القتل.

(يفتح باب القصر ويظهر جسم ايروديك)

منشد الكورس

تستطيع أن تراها فليست في الحجرات.

كريون:

: يا ويلته.. إنني أشقى فأبصر البلاء بعد البلاء أي
قدر بعد ذلك ينتظرني.. لم أكد أحمل بين ذراعي
جثة ابني ويلائي حتى أرى أمامي ميتا آخر يا ويلتي
أيتها الأم المسكينة، واولداه.

الرسول:

حول المحراب جرت جريحة بمعدة حادة وأغمضت
عينها المظلمتين وجعلت تبكي مصير ميجاريوس
الذي مات مجيدا ثم ندبت مصير هايمون ثم دعت



عليك بكل البلايا لأنك قتلت ابنها .

كريون : يا ولداه! إنني أرتاع من الهول ليتني مت بطعنة من سيف ذي حدين إنني شقي يا ويلناه! إنني معلق على هاويتي شقيا .

الرسول : قد اتهمتكم قبل موتها بقتل ولديها .
كريون : كيف قتلت نفسها؟

الرسول : قد طعنت نفسها بيدها حينما سمعت بهول موت ابنها .

كريون : لن تجد سواي سببا في هذا البلاء ليس لأي قاتل قتلك . وآمصيبناه! إنه على حق تعالوا يا رفاقي أبعادوني ما استطعتم عجلوا فقد هلكت .

منشد الكورس : لو كان في البلاء خير فما تسألنا خير لك وخير الألم عاجله .

كريون : عجل عجل يا أطيب موت وآخر موت احضر احضر آخر أيامي . احضر حتى أرى بعد اليوم يوما آخر .

الكورس : إن ذلك في طي الغد إن علينا أن ننجز ما لدينا الآن . ودع المستقبل لإحيائه الذين يحملون يومئذ تكاليفه .

كريون : إنني جمعت في صلاة واحدة كل ما أريد .

الكورس : لا تتمن شيئا فلا مفر من القدر إذا كتب علينا



البلاء.

كريون

: أبعادوني أنا المغرور.. قد قتلتك يا ولدي من حيث لا أريد وقتلت هذه أيضا... وآمصيبته لا أدري لأيكما أنظروا إلى أيكما ألتفت... كل ما أملك قد هوى إنه قدر لا يحتمل قد ألقى فوق رأسي هذا البلاء.

منشد الكورس

: الحكمة والمعرفة رأس السعادة والحكم الصارم عاقبته ظلم صارم وعذاب أليم يصيب المستبدين المتعاضمين ثم لا يتعلمون الحكمة إلا وهم شيوخ مدبرون.



نبذة عن مقدم الدراسة

أ. د. محمد إبراهيم أحمد شيحة

- من مواليد السويس بجمهورية مصر العربية سنة ١٩٤٤ .
- أستاذ متفرغ بقسم الدراما والنقد بالمعهد العالي للفنون المسرحية - أكاديمية الفنون.
- دكتوراه في فرع التخصص من معهد علوم المسرح جامعة هليينا - النمسا عام ١٩٩٠ .
- حصل على بكالوريوس المعهد العالي للفنون المسرحية قسم الدراما والنقد عام ١٩٧١ .
- ليسانس حقوق جامعة عين شمس سنة ١٩٧٦ .
- دبلوم الدراسات العليا «قسم الصحافة والنشر»، كلية الإعلام جامعة القاهرة عام ١٩٧٨ .
- دبلوم الدراسات العليا «قسم الدراما والنقد» معهد الفنون المسرحية عام ١٩٨٤ .
- عُيِّن بالإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية حيث عمل رقيبا بإدارة الأغاني والتسجيلات الصوتية ورقيبا بإدارة المسرح ثم مديرا لمكتب المدير العام ثم مديرا للمكتب الفني للرقابة.
- عُيِّن عضوا بالمكتب الفني لوزير الثقافة لشؤون المسرح والرقابة عام ١٩٨٠ .
- عضو عامل باتحاد الكتاب - مصر.
- عين معيدا بالمعهد العالي للفنون المسرحية عام ١٩٨١ في قسم الدراما والنقد، ثم مدرسا ثم أستاذا مساعدا ثم أستاذا .
- درّس في معاهد أكاديمية الفنون - الفنون المسرحية، السينما، الباليه.
- درس في كليات التربية النوعية بدمياط والقاهرة وعين شمس.

- أشرف على وناقش عشرات من رسائل الماجستير والدكتوراه بأكاديمية الفنون، جامعة عين شمس، جامعة الإسكندرية، جامعة المنصورة، جامعة المنوفية، جامعة الزقازيق.
- ساهم بالتدريس بالمعهد العالي للفنون المسرحية بالكويت في الفترة من سنة ٢٠٠٢ إلى سنة ٢٠٠٨.
- نشر العديد من الأبحاث والمقالات والدراسات بالمجلات والدوريات المختلفة ومنها مجلات فصول، والمسرح وآفاق مسرحية وجرائد الأهرام الدولي، الفنون الكويتية، مسرحنا.
- شارك في العديد من الندوات في أكثر من دورة من دورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي.
- شارك بالتحكيم في العديد من المهرجانات.
- ترجم العديد من مسرحيات الفصل الواحد وتم نشرها ببعض الدوريات المشار إليها.

الأنشطة الفنية والأعمال في مجال المسرح

- قام بترجمة عدد كبير من المسرحيات نشرت في أربعة كتب على النحو التالي:
- مسرحيات قصيرة جدا ترجمة وتقديم نشرت ضمن مطبوعات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي عام ١٩٩٢ (٥٠ مسرحية).
- مختارات من الدراما الإسرائيلية (ترجمة مسرحية مُقَنَّعون) لإيلان هاتسور وست مسرحيات قصيرة لإفرايم كيشون بوحدة إصدارات أكاديمية الفنون عام ١٩٩٥.
- ترجمة ١٤ مسرحية قصيرة جدا للأطفال من منشورات المركز القومي لثقافة الطفل بالمجلس الأعلى للثقافة عام ١٩٩٨.
- مسرحية: الملك بهلول والفطيرة السحرية مسرحية كندية



للأطفال نشرت بالمركز القومي لثقافة الطفل، المجلس
الأعلى للثقافة عام ١٩٩٨.
مسرحية «هينكمان الألماني» لأرنست تولر منشورة بمجلة
آفاق المسرح.
نصوص قصيرة جدا للكاتب الإسباني خابيير توميو،
نشرت بمجلة آفاق المسرح العديدين ١٣، ١٤ بمجلة آفاق
المسرح.

تحت النشر:

كتاب: حوارات مع قمم المبدعين المسرحيين في نهاية
القرن العشرين (ترجمة).
«يومكم سعيد يا أطفال» عشر مسرحيات لمسرح العرائس
تأليف أرسولا ليتز ترجمة وتقديم.

أنتيجونة

في مسرحية «أنتيجونة»، يستمر سوفوكل في معالجة الأسطورة الأوديبية، لكنه هذه المرة يتناولها من زاوية جديدة، هي زاوية العدالة. فمأساة «أنتيجونة» تأتي من حيرتها بين الخضوع للقانون الإنساني ممثلاً في كريون الذي ينهى عن دفن المنشق على أهله، وبين الإرادة الإلهية التي تنذر بالبلاء لمن يترك الميت من دون طقوس الدفن الجنائزية. وتختار «أنتيجونة» الامتثال لأمر السماء، على الرغم مما يحيق بذلك من مخاطر، فتؤدي لأخيها المراسم الجنائزية، متحدية بذلك القانون الذي صنعه البشر.